



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**SAINDO DO ARMÁRIO:
REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY NOS FILMES DE
ANIMAÇÃO “MARY E MAX” E “PARANORMAN”**

SUYENE CORREIA SANTOS

**SÃO CRISTÓVÃO
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**SAINDO DO ARMÁRIO:
REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY NOS FILMES DE
ANIMAÇÃO “MARY E MAX” E “PARANORMAN”**

SUYENE CORREIA SANTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Sergipe (UFS) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Renata Barreto Malta

**SÃO CRISTÓVÃO
2016**

SUYENE CORREIA SANTOS

**SAINDO DO ARMÁRIO:
REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY NOS FILMES DE
ANIMAÇÃO “MARY E MAX” E “PARANORMAN”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de
Sergipe (UFS) como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Renata Barreto Malta

SÃO CRISTÓVÃO
2016

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Santos, Suyene Correia

S237s Saindo do armário : representação do personagem gay nos filmes de animação "Mary e Max" e "Paranorman" / Suyene Correia Santos ; orientadora Renata Barreto Malta. – São Cristóvão, 2016.

148 f. : il.

Dissertação (mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, 2016.

1. Comunicação de massa. 2. Cinema. 3. Homossexualidade no cinema. 4. Identidade de gênero. 5. Representação cinematográfica. I. Malta, Renata Barreto, orient. II. Título.

CDU 659.3:791.43-055.34



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGCOM
ATA DE SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
COMUNICAÇÃO UFS

PPGcom

Programa de Pós-graduação em Comunicação
Universidade Federal de Sergipe

Título do trabalho: SAINDO DO ARMÁRIO: REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY NOS FILMES DE ANIMAÇÃO MARY E MAX E PARANORMAN

Aluno: SUYENE CORREIA SANTOS

Data da defesa: 18/05/2016

Às 08h00 (oito horas) do dia 18 do mês de maio de 2016, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe realizou a Defesa da Dissertação da discente SUYENE CORREIA SANTOS denominada SAINDO DO ARMÁRIO: REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY NOS FILMES DE ANIMAÇÃO MARY E MAX E PARANORMAN conforme o que estabelece a Resolução 46/2011/CONEPE/UFS, que regula o funcionamento do PPGCOM/UFS. A banca examinadora foi composta pelos professores doutores RENATA BARRETO MALTA - orientadora (PPGCOM-UFS), GREICE SCHNEIDER - avaliadora Interna (PPGCOM-UFS) e ALBERTO DA SILVA - avaliador Externo. A sessão solene de Defesa ocorreu na Sala de Reuniões do DCOS. Após a discente proceder à apresentação da dissertação, a banca fez os questionamentos e comentários referentes ao trabalho, os quais foram respondidos pela discente. Ao final, a banca reuniu-se reservadamente e considerou a discente SUYENE CORREIA SANTOS APROVADA no Curso de Mestrado em Comunicação da UFS com o conceito A.

Cidade Universitária "Prof. José Aloísio de Campos", 18 de maio de 2016

Prof. Dra Renata Barreto Malta - orientadora (PPGCOM-UFS)

Prof. Dra Greice Schneider - avaliadora interna (PPGCOM-UFS)

Prof. Dr. Alberto da Silva - avaliador externo (Sorbonne-Paris IV)

Mestrado em Comunicação Social:

Prédio do DCOS, andar superior - Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos
Av. Marechal Rondon, S/N - CEP 49.100-000 - Rosa Elze - São Cristóvão - Sergipe - Brasil
Telefones: (79) 2105-6390 - E-mail: mestrado@comunicacao.ufs@gmail.com

*A todos que lutam pelo direito à
diversidade sexual e de gênero*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha “Amada Imortal” Tania Simone Ulisses de Melo pelo companheirismo, confiança, dedicação e amor, sobretudo nesses últimos meses de “Longa Jornada Noite Adentro”.

Agradeço à Profa. Dra. Renata Barreto Malta pela orientação, apoio, paciência e amizade. Nosso encontro aconteceu num momento crítico da minha vida, mas sua confiança na execução desta proposta investigativa foi primordial para que eu não esmorecesse e superasse as adversidades.

Agradeço à Profa. Dra. Greice Schneider e ao Prof. Dr. Alberto da Silva pela disponibilidade em participar do meu processo de qualificação e defesa de dissertação. Suas contribuições na banca de qualificação foram essenciais para a mudança de rumo da pesquisa, bem como do meu aprimoramento acadêmico.

Agradeço à Profa. Dra. Michele Silva Tavares pela possibilidade de aprender o exercício da docência, bem como pelas inúmeras contribuições compartilhadas ao longo desse último ano. Sua confiança no meu trabalho foi imprescindível, para a certeza de que estou no caminho certo. Mais do que uma docente aplicada, mais do que uma amiga dedicada, descobri em você, uma irmã.

Agradeço aos meus amigos “mágicos”- Prof. Dr. Thiago Ranniery, Profa. Msc. Luciana Kammel, Prof. Dr. Mauro Brigeiro, Profa. Dra. Ivonete Pinto e Cássio Starling Carlos- que tiraram da “cartola” ricas contribuições na reta final dessa dissertação.

Agradeço a “Los Tres Amigos” - Joanne Mota, Bárbara Nascimento e Eloy Vieira- que durante essa convivência de dois anos, ajudaram-me a manter a perseverança e disposição para continuar. Nosso Cineclube precisa voltar à ativa!!

Agradeço aos professores do Corpo Docente do PPGCOM/UFS pelos ensinamentos compartilhados em sala de aula.

Agradeço ao secretário do PPGCOM/UFS, Danilo Santos, pela solicitude e eficiência na resolução de problemas burocráticos.

Agradeço à FAPITEC/SE pela bolsa de estudos concedida, que muito me auxiliou na reta final dessa pesquisa.

Agradeço a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que eu alcançasse esse objetivo final.

RESUMO

A presente pesquisa surgiu do interesse de investigar como ocorrem os modos de representação dos personagens gays no cinema de animação. Para verificar as características e especificidades dessas representações, elencamos como objeto de estudo os personagens Damian e Mitch, respectivamente, dos filmes de animação “Mary e Max” e “ParaNorman”, por terem sido os primeiros homossexuais assumidos dessa vertente cinematográfica. De início, buscamos sustentação teórica nos estudos de Stuart Hall, Michel Foucault e Judith Butler para compreendermos os conceitos de identidade, representação, sexualidade e gênero. Em nossa trajetória teórica, pareceu-nos pertinente observar como se configuraram as representações de personagens homossexuais no cinema hollywoodiano e no cinema de animação desde sua invenção até a contemporaneidade. Para tanto, contribuíram as pesquisas de Vito Russo e William Mann sobre a temática em questão. No campo do empírico, optamos pela Análise de Conteúdo, amparada pela Análise Fílmica, como abordagem metodológica e partimos de cinco categorias, embasadas nos aspectos comportamentais e psicológicos de Damian e Mitch, para chegarmos às respostas de três questionamentos: 1) quais tipos de representações surgem da mediação realizada pelo cinema de animação, especificamente, do *corpus* em questão? 2) essas representações corroboram uma estereotipia ou deflagram novos papéis sociais positivos? 3) qual o grau de importância desses personagens na trama e como eles se relacionam com os seus companheiros? Ao final das análises, concluímos que os modelos de representação dos personagens gays estudados são estereotipados e estigmatizados, alicerçados de algum modo no sistema hegemônico heteronormativo, ainda que reconheçamos a importância da visibilidade de personagens homossexuais em um produto cultural como o filme de animação, na abertura de caminhos para uma possível conscientização dos espectadores infanto-juvenis sobre diversidade sexual.

PALAVRAS-CHAVE: Filmes de Animação; Homossexualidade; Cinema; Representação; Identidade

ABSTRACT

This research emerges from the interest to investigate how modes of representation of gay characters in the animated film occur. To observe the characteristics and specificities of these representations, we have chosen as object the characters Damian and Mitch, respectively, from the animated films "Mary and Max" and "ParaNorman" for being the first openly gay characters in this type of film. Firstly, we have based the theoretical study on Stuart Hall, Michel Foucault and Judith Butler to understand the concepts of identity, representation, sexuality and gender. In our theoretical trajectory, it seemed pertinent to note how the representation of gay characters in Hollywood movies and animated film is shaped since their invention to contemporaneity. Therefore, the research developed by Vito Russo and William Mann has contributed regarding the issue. In the empirical field, we have chosen the Content Analysis, supported by Film Analysis, as methodological approach. We have defined five categories, based on the behavioral and psychological aspects of Damian and Mitch; aiming to answer the following questions: 1) what types of representations have emerged from the mediation conducted by the animated films, specifically the *corpus* of this research? 2) do those representations reaffirm a stereotype or do they trigger new positive social roles ? 3) what is the level of importance of these characters in the plot and how do they relate to their peers? At the end of the analysis, we have concluded that the representation of the gay characters here studied are stereotyped and stigmatized, grounded, somehow, in the heteronormative hegemonic system. Even though, we recognize the importance of the visibility of gay characters in a cultural product such as the animated film, opening paths for a possible awareness of children and young viewers about sexual diversity.

KEYWORDS: Animated Films; Homosexuality; Movie Theater; Representation; Identity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Damian cumprimenta Mary na Universidade	87
Figura 2- Um pássaro defeca na cabeça de Mary	88
Figura 3- Damian espanta-se com a cena do pássaro	88
Figura 4- Damian zomba de Mary junto com os amigos	89
Figura 5- Damian comparece ao enterro de Vera Dinkle	93
Figura 6- Damian solidariza-se com a amiga órfã	93
Figura 7- Damian e Mary unem-se para aplacar a solidão	94
Figura 8- Festa de casamento de Damian e Mary	94
Figura 9- Mary aprova a amizade por correspondência do marido	96
Figura 10- Mary não reprime seu desejo pelo marido	96
Figura 11- Damian não demonstra apetite sexual pela esposa	96
Figura 12- Damian cuida do jardim com figurino impecável	99
Figura 13- A gagueira acentua a timidez do garoto grego	99
Figura 14- Damian demonstra felicidade na festa do seu casamento	104
Figura 15- Damian curte a lua-de-mel em Mikonos	104
Figura 16- Damian segue em busca da felicidade conjugal novo estilo de vida	105
Figura 17- Mary lê a carta de despedida do ex-marido	106
Figura 18- Damian e Desmond: início de relacionamento	106
Figura 19- Vestígio de um passado de felicidade aparente	107
Figura 20- Mary observa Damian à distância	109
Figura 21- Mary cumprimenta Damian chamando sua atenção	109
Figura 22- Damian aproxima-se, hesitante, de Mary	110
Figura 23- Damian avisa a Mary do “cocô” preso ao seu sapato	110
Figura 24- Mary está explodindo de autoestima	111
Figura 25- Damian: assustado com a disposição de Mary	111
Figura 26- Mitch está consertando seu furgão	114
Figura 27- Mitch não aprova a amizade de Neil com Norman	114
Figura 28- Mitch imita Norman de forma jocosa	115
Figura 29- Diante da atitude de Mitch, Norman sente-se envergonhado	115
Figura 30- Mitch recebe Courtney em trajes sumários	119
Figura 31- Mitch não aparenta vergonha diante da garota	119
Figura 32- A câmera em <i>plongée</i> enaltece a musculatura de Mitch	120
Figura 33- Courtney se exhibe para Mitch, sem sucesso	120
Figura 34- Courtney pede a ajuda de Mitch para encontrar Norman	121
Figura 35- Mitch se esquiva das investidas de Courtney	122
Figura 36- Courtney elogia o deltoide de Mitch	125
Figura 37- Mitch confunde a palavra deltóide com esteróide	126
Figura 38- Mitch inspeciona a vítima que atropelou	126
Figura 39- Mitch percebe que a vítima ainda respira	127
Figura 40- Mitch vê que se trata de um “morto-vivo”	127
Figura 41- O zumbi dá sinal de vida nas mãos de Mitch	127
Figura 42- Mitch se assusta com o morto-vivo	128
Figura 43- Depois do susto, Mitch prepara-se para exercitar	129
Figura 44- Mitch chuta a cabeça do zumbi para bem longe	129
Figura 45- Mitch se vangloria de sua força para Courtney	129
Figura 46- Mitch parece estar preocupado com Courtney	132
Figura 47- Courtney anima-se com o zelo de Mitch	132
Figura 48- Mitch desdenha de Courtney	132
Figura 49- Mitch só tem “olhos” para sua van	133

Figura 50- Courtney tenta se proteger com Mitch durante incêndio	134
Figura 51- Mitch está sempre se esquivando de Courtney	134

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Aspectos Psicológicos e Comportamentais dos Personagens Gays	68
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: IDENTIDADE, SEXUALIDADE E GÊNERO	17
1.1 Identidade Cultural e Sistemas Simbólicos de Representação	17
1.2 Sexualidade e Gênero como Identidades Sociais.....	22
1.3 A Homossexualidade no Contexto Cultural e Histórico.....	26
1.4 A Epistemologia do Armário	29
CAPÍTULO 2: O CINEMA COMO SISTEMA SIMBÓLICO DE REPRESENTAÇÃO	33
2.1 Homossexualidade e Censura no Cinema Hollywoodiano.....	41
2.2 A Representação do Gay no Cinema de Animação	55
CAPÍTULO 3: ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	64
3.1 Análise de Conteúdo	64
3.1.1 Categorização dos Aspectos Comportamentais dos Personagens.....	68
3.2 Aspectos da Análise Fílmica.....	70
3.3 Sinopse de “Mary e Max- uma amizade diferente”	75
3.4 Sinopse de “ParaNorman”	81
CAPÍTULO 4: ANÁLISE DO PERSONAGEM DAMIAN	86
4.1 Aceitação/Rejeição	86
4.2 Masculinidade/Feminilidade.....	91
4.3 Vaidade	98
4.4 Felicidade/Infelicidade.....	103
4.5 Desejo/Não-desejo	108
CAPÍTULO 5: ANÁLISE DO PERSONAGEM MITCH	113
5.1 Aceitação/Rejeição	113
5.2 Masculinidade/Feminilidade.....	117
5.3 Vaidade	124
5.4 Desejo/Não-Desejo	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

Nossas reflexões acerca das narrativas de filmes de animação incluindo personagens LGBTTT¹ começam na década de 1990, a partir dos lançamentos de produções da Disney como “Aladin” (1992), “O Rei Leão” (1994), “Pocahontas” (1995), “O Corcunda de Notre Dame” (1996), “Hércules” (1997), entre outros. Percebemos que mesmo num estúdio conservador como a Disney, voltado para a diversão de toda a família, era possível encontrar, ainda que de forma implícita, indícios comportamentais de personagens cuja identidade sexual e de gênero afastavam-se, em algum nível, da heteronormatividade² hegemônica. Como exemplo, podemos citar os vilões Scar e Ratcliffe, respectivamente, dos filmes “O Rei Leão” (1994) e “Pocahontas” (1995); Timão e Pumba de “O Rei Leão”; o Gênio de “Aladin” (1992); a gárgula Hugo de “O Corcunda de Notre Dame” (1996) e Hades, do filme “Hércules” (1997), que não raro, foram estudados em dissertações e teses por conta de sua representatividade nessas produções.

Possivelmente, essa mudança tenha sido uma reação ao conservadorismo que prevaleceu na década anterior, no governo do presidente republicano Ronald Reagan e no de George W. Bush, no início dos anos de 1990. Para ilustrar, a aprovação da legislação estendendo proteções de direitos civis a gays e lésbicas, introduzida pelos democratas liberais em 1974, não foi acelerada pelo Congresso durante a Era Reagan. A epidemia da AIDS, por exemplo, foi de certa forma negligenciada pelo seu governo neoliberal, que realizou cortes substanciais na saúde e educação. Acredita-se, também, que o aumento da homofobia no país se deu pela epidemia da AIDS, uma vez que o ódio e/ou medo aos homossexuais foi gerado em virtude da estereotipia ocasionada pelo conceito de “grupo de risco”.³ Esse estigma desencadeou uma reação dos ativistas gays no que tange à expansão das políticas sociais para a classe LGBTTT, enquanto nas universidades americanas, os estudos *queer* emergiram nos departamentos de literatura e se ampliaram para outras disciplinas.

A partir da segunda metade da década de 1990, outros estúdios foram se destacando e contribuindo com o mercado de animação, entre eles a Pixar e a DreamWorks, não deixando também de evocar novos valores desenvolvidos por grupos sociais - alguns vistos como

¹ As referências utilizadas neste trabalho acompanham a formulação “nativa” quanto às autodenominações no Brasil atual: lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros.

² Segundo Miskolci, “a heteronormatividade é um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. Assim, ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normatizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (MISKOLCI, 2009, p. 156).

³ (BÍSCARO, 2006)

“minoria”- e produzidos culturalmente, além de conflitos e tensões próprios da vida. Podemos destacar os filmes “Toy Story” (1995), “Vida de Inseto” (1998), “Monstros S.A.” (2001), “FormiguinhaZ” (1999), “Espanta Tubarão” (2000), “Shrek” (2001), “Madagascar” (2005), sendo os três primeiros da Pixar e os outros quatro da DreamWorks.

Vale ressaltar que um filme que rompeu com o tradicionalismo presente nos contos de fadas clássicos foi “Shrek”, dirigido por Andrew Adamson e Vick Jenson. A história do ogro verde Shrek que salva a princesa Fiona e casa-se com ela, subverte a lógica das fábulas, desconstruindo elementos validados como naturais - por vezes, estereotipados - nos contos, além de abrir espaço para a representação de personagens com identidades fragmentadas, como o casal de protagonistas, a transgênero Irmã Feia, o *cross-dressing* Lobo Mau, entre outros. O sucesso foi tamanho que gerou uma quadrilogia. No entanto, somente no final da primeira década deste século, deparamo-nos com um filme de animação - “Mary e Max” (2009) - voltado para o circuito comercial, trazendo pela primeira vez, um personagem homossexual assumido.

Não é arriscado afirmar que o pioneirismo dessa produção australiana serviu de estímulo para que outros estúdios, voltados para o cinema de animação, também abordassem o tema da homossexualidade mais abertamente. Em 2012, foi a vez de “ParaNorman”, da Laika Entertainment, trazer um coadjuvante que também se assume gay. A partir desses dois exemplos incontestes sobre identidade homossexual no cinema de animação, a presente pesquisa emerge com o intuito de compreender de que forma tais personagens - Damian, de “Mary e Max” e Mitch, de “ParaNorman”- estão representados nas narrativas cinematográficas contemporâneas, cujo público alvo são as crianças e os adolescentes. Objetivando alcançar nosso intento e partindo da premissa de que o cinema é uma forma de expressão cultural e um sistema simbólico de significação e representação, foi necessário, primeiramente, entendermos o conceito de identidade, representação, gênero e sexualidade, baseando-nos em pesquisas dedicadas ao assunto na contemporaneidade e obras que fundamentam o campo dos Estudos Culturais.

Nessa trajetória, o primeiro capítulo vai estabelecer as concepções contemporâneas das identidades, à luz dos Estudos Culturais e também de pós-estruturalistas, desenvolvendo um estudo crítico acerca das representações presentes nos sistemas simbólicos, como é o caso do cinema, e compreendendo como o reconhecimento identitário é influenciado por essas representações. O sociólogo Stuart Hall, um dos fundadores do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS), da Universidade de Birmingham, é referência para esta pesquisa ao versar sobre a identidade, demonstrando que mudanças estruturais transformadoras das sociedades modernas no final do século XX, deslocaram e fragmentaram identidades, antes

tidas como fixas e unificadas. Com isso, as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade foram afetadas. Também será abordada a relação entre cultura e significado, fundamental para o entendimento dos sistemas de representação, assim como as relações conflitantes entre as identidades em transformação e os sistemas dominantes de representação; a crítica de pensadores pós-estruturalistas com relação ao binarismo, chamando a atenção de movimentos que subvertem a tendência da identidade à fixação e o poder do cinema como sistema de representação simbólico.

Ao nos reportarmos à questão de gênero, optamos pelos estudos desenvolvidos pela teórica feminista Judith Butler, que radicalizou as propostas históricas e concebeu o gênero como um ato performativo através da teoria *queer*. Sua visão de “desnaturalização” do sexo e gênero alinha-se com a de Michel Foucault, que vê a sexualidade como produto de um discurso. Abordaremos sobre a homossexualidade no contexto cultural e histórico, tendo como base a “História da Sexualidade” de Michel Foucault, e procuraremos compreender a “Epistemologia do Armário” proposta por Eve Sedgwick.

No segundo capítulo, trataremos do conceito e dos tipos de representação e estereótipos, sugeridos por Stuart Hall, Ella Shoat e Robert Stam, respectivamente, além dos modos de representação no cinema do homossexual e a influência exercida por gays e lésbicas no cinema hollywoodiano, ancorados pelos escritos de Vito Russo e William Mann. Não nos furtaremos de lançar mão dos pensamentos de Edgar Morin, Roger Chartier e Pierre Sorlin, a fim de complementarmos eventuais lacunas sobre o tema.

Dentro do processo de contextualização histórica da representação do personagem gay no cinema hollywoodiano, dedicaremos especial atenção à vigência do Código Hays⁴ no início da década de 1930, pontuando a censura sofrida pelos roteiristas, diretores e atores, quando o assunto a ser tratado, nas telas, era a homossexualidade. Além disso, observaremos como dar-se-á, gradativamente, o aparecimento de personagens que rompem com as normas regulatórias de gênero e sexualidade no cinema de animação até o surgimento dos primeiros personagens gays assumidos, *corpus* de nossa pesquisa.

Para analisarmos o modo de representação dos personagens em questão e alcançarmos as respostas dos seguintes questionamentos: 1) quais tipos de representações surgem da mediação realizada pelo cinema de animação, especificamente, do *corpus* em questão? 2) essas representações corroboram uma estereotipia ou deflagram novos papéis sociais

⁴ Código que vigorou de 1934 a 1966 e foi instituído por Will Hays, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), com o intuito de controlar o conteúdo moral exibido nos filmes hollywoodianos. O código de conduta cinematográfico proibia, entre outras coisas, encenação de nudez, assuntos relacionados ao tráfico de drogas, relações sexuais e atos violentos (BLACK, 2012).

positivos? 3) qual o grau de importância desses personagens na trama e como eles se relacionam com os seus companheiros? Optamos por uma construção metodológica, a partir da Análise de Conteúdo qualitativa amparada pela Análise Fílmica. Dedicaremos o terceiro capítulo aos conceitos básicos referentes às obras “Análise de Conteúdo” de Laurence Bardin e “Ensaio Sobre a Análise Fílmica” de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, a fim de subsidiar o processo analítico.

Para tal, elencamos cinco categorias emergentes dos aspectos psicológicos e comportamentais dos personagens analisados, a saber: aceitação/rejeição, desejo/não-desejo, masculinidade/feminilidade, felicidade/infelicidade e vaidade, as quais se mostraram importantes na fase de pré-análise dos produtos audiovisuais em questão. A partir da ocorrência dessas categorias - excetuando felicidade/infelicidade, que não é avaliada no personagem Mitch -, separamos as cenas mais relevantes em que os personagens estudados demonstravam tais sentimentos e/ou comportamentos e utilizamos a análise fílmica como metodologia norteadora.

O quarto e quinto capítulos serão dedicados à análise propriamente dita das cenas em que Mitch e Damian fazem-se presentes. A partir das categorias elencadas com elementos da linguagem cinematográfica, embasadas em concepções teóricas, buscamos analisar suas características comportamentais e psicológicas e como estas influenciam na representação dos mesmos, a fim de comprovar uma aproximação ou afastamento da lógica hegemônica do que se denomina heteronormatividade. Utilizamos *frames* das principais cenas envolvendo os personagens Damian e Mitch para ilustrar e facilitar o entendimento do processo de decupagem.

Por fim, nas considerações finais, articulando a teoria com a prática, apreciamos as formas de representações desses personagens de forma comparativa, buscando responder às perguntas da pesquisa, não deixando de avaliar os eventuais avanços ou retrocessos no que tange o modo de representação de personagens do grupo LGBTTTT nos filmes de animação no que concerne à visibilidade, reprodução de estereótipos, entre outros aspectos relevantes.

Não temos a pretensão de abarcar todas as questões referentes ao universo da representação homossexual no cinema de animação, porém esperamos que essa pesquisa se mostre importante no somatório de outras dissertações que trabalham com a questão de gênero e identidade sexual, por ser um tema ainda vasto e rico de possibilidades exploratórias.

CAPÍTULO 1: IDENTIDADE, SEXUALIDADE E GÊNERO

Os teóricos contemporâneos que debatem a questão das identidades, especialmente os culturalistas, revelam-nos que elas não são naturais, completamente determinadas- no sentido de que se pode sempre “ganhá-la” ou “perdê-la”- sendo desconstruídas e reconstruídas num processo diário por meio de relações sociais. Stuart Hall (2006), por exemplo, faz considerações sobre o sujeito contemporâneo e suas identidades. Para tanto, pretendemos a partir de pesquisadores alicerçados aos Estudos Culturais e também pós-estruturalistas, desenvolver uma discussão crítica acerca das representações presentes nos sistemas simbólicos, como é o caso do cinema, e compreendermos como o reconhecimento identitário é, em grande parte, influenciado por essas representações. Para a presente pesquisa interessamos, especialmente, as identidades sexuais que não se enquadram no sistema heteronormativo hegemônico, como é o caso dos personagens Damian de “Mary e Max” e Mitch em “ParaNorman” e entender como essas representações se fazem presentes, ajudando-nos a observar, sob uma perspectiva crítica, valores sociais em transformação.

1.1 Identidade Cultural e Sistemas Simbólicos de Representação

Enquanto as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas, segundo Stuart Hall (1997), a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior. Essa noção de identidade está ligada ao sujeito sociológico, cujo núcleo interior não é mais centrado no individualismo, mas sim, na relação com outras pessoas, na interação entre o eu e a sociedade. Segundo Hall (2006), em meados do século XIX, o indivíduo iluminista deu lugar ao indivíduo social, cuja identidade tornou-se socialmente válida, a partir da ingerência do outro. Modificada, paulatinamente, na contemporaneidade, a fragmentação do sujeito compõe-se de várias identidades, por vezes, contraditórias, diretamente ligada às sociedades complexas, à fragmentação do movimento político dos anos de 1960 e da desintegração do sujeito revolucionário. *“A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”* (HALL, 2003, p. 13).

Ainda que essas mudanças ocorridas no campo da identidade levem-na a um estado de “crise”, a identidade do sujeito se distingue por aquilo que ela não é, sendo relacional e suscetível ao jogo da diferença, além de uma vinculação com condições simbólicas e sociais,

sendo definida historicamente, e não biologicamente. O sociólogo Anthony Giddens (1991) corrobora o pensamento de Hall com relação ao caráter mutante da identidade nos dias atuais em comparação com as sociedades tradicionais. Enquanto nestas, o passado e os símbolos são valorizados, servindo como meios de perpetuação das experiências de gerações, na contemporaneidade, as práticas sociais são constantemente reformadas à luz de novas informações, alterando seu caráter.

Segundo Hall (1997), para que os sistemas de representação sejam examinados é necessário averiguar a relação entre cultura e significado. Compreendida como um processo cultural, a representação estabelece identidades individuais e coletivas e os discursos e sistemas dessas representações constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e se expressar. Na contemporaneidade, no entanto, esses lugares, essas comunidades imaginárias estão sendo contestadas e reconstituídas pelas transformações políticas, sociais e econômicas. *“Em termos políticos, as identidades estão em crise porque as estruturas tradicionais de pertencimento, baseadas nas relações de classe, no partido e na nação-estado, têm sido questionadas”* (MERCER, 1992, p. 424 *apud* SILVA, 2014 p. 37). Um bom exemplo disso é como encontramos tensões dentro do próprio movimento LGBTTT ou do movimento feminista, como resultado de reivindicações específicas de cada grupo aí representado. O acréscimo de novas letras à sigla do movimento gay e a necessidade de mulheres negras criarem seus próprios grupos feministas, indica que outras demandas foram surgindo e se mostrando importantes para subgrupos. Assim, nesse processo, a sexualidade como um dos pilares que estruturam a sociedade ganha desdobramentos ímpares e abarcam identidades múltiplas, por vezes conflituosas.

Em seu ensaio “Identidade Cultural e Diáspora”, Stuart Hall (1996) afirma que existem duas formas de se pensar a identidade cultural. Uma que leva em consideração o que a comunidade busca recuperar de verdade sobre seu passado, na unicidade de uma história e de uma cultura partilhadas. A outra forma de identidade cultural seria aquela que não nega um passado, mas reconhece que ele sofre constante transformação. Logo, Hall argumenta em favor de uma identidade fluida, que não esteja fixada na rigidez da oposição binária. *“Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, as identidades estão sujeitas ao contínuo ‘jogo’ da história, da cultura e do poder”* (HALL, 1996, p. 69).

Levando para o campo das identidades sexuais, podemos afirmar que estas se encontram em transformação também, tornando-se ambíguas e frágeis. À medida que a vida moderna impele o sujeito a assumir diferentes identidades, essas podem estar em conflito, como por exemplo, uma lésbica que é professora de uma escola que segue rígidos preceitos religiosos. Os conflitos surgem, geralmente, de tensões entre as expectativas e as normas

sociais, isso porque nossas identidades sexuais são mediadas pelos significados culturais sobre sexualidade que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação. Esses sistemas são questionados pelos movimentos sociais que se baseiam em políticas de identidade que, por sua vez, se concentram em afirmar a identidade cultural das pessoas pertencentes a um determinado grupo oprimido ou marginalizado.

A opressão é proveniente dos grupos hegemônicos, que através de um substancial consentimento popular, exercem um grau de autoridade moral na sociedade como um todo. Quanto maior o alcance dessa autoridade exercida pelo bloco da liderança, diante de diversos setores da sociedade, maior a propagação temporária de uma vontade coletiva de caráter econômico, político e intelectual. Hall (2003), a partir do conceito de hegemonia de Antonio Gramsci, chama a atenção para o fato de os elementos de liderança em um bloco histórico poderem ser apenas uma fração da classe econômica dominante, sendo que, junto com eles, estarão os estratos das classes dominadas que foram conquistadas através de concessões e que formam parte da constelação social, ainda que ocupando uma função subordinada (HALL, 2003, p. 312).

Se por um lado, a diferença pode ser construída de forma negativa, por meio da exclusão ou da marginalização, como são tratados os *outsiders*; por outro, ela pode ser construída positivamente sendo fonte de diversidade e hibridismo. Autores como Jacques Derrida e a escritora feminista Hélène Cixous criticam a oposição binária como socialmente estruturante por conta dos termos em oposição receberem diferentes graus de importância (SILVA, 2014, p. 51). Esse binarismo questionado por Derrida é, por extensão, uma crítica ao estruturalismo adotado por Lévi-Strauss e Saussure, já que a oposição binária leva o significado a ser fixado e, sobretudo, que o pensamento europeu tenha garantido a permanência das relações de poder existentes. Para Silva (2014), fixar uma identidade como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. *“Normalizar significa eleger – arbitrariamente - uma identidade específica como o parâmetro em relação às quais as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas”* (SILVA, 2014, p.83).

Assim como a definição da identidade depende da diferença, a definição do “normal” depende da definição do seu antônimo. A teoria cultural contemporânea, no entanto, tem destacado movimentos que subvertem a tendência da identidade à fixação. Silva (2014) chama a atenção para os movimentos entre fronteiras que colocam em evidência a instabilidade da identidade, chamando a atenção para o caráter cultural construído do gênero e

da sexualidade, onde a teoria feminista e *queer*⁵ contribuem para o questionamento das oposições binárias nas quais se baseia o processo de fixação das identidades de gênero e sexuais.

Demonstra, também, que para a teoria cultural contemporânea a identidade e a diferença estão associadas a sistemas de representação e ligadas a sistemas de significação. O pós-estruturalismo, por conceber a linguagem e todo o sistema de significação instável, questiona a noção clássica de representação, descartando os pressupostos realistas e miméticos associados à sua concepção filosófica (SILVA, 2014). Sendo assim, a representação é concebida em sua dimensão como significante, expressando-se por meio de pintura, fotografia ou filme. No caso do produto audiovisual, que é nosso objeto de estudo, a imagem e o som são mais do que um significante complexo, são também personalizados, distintos. Quando a câmera enquadra o rosto de Charlie (Teresa Wright), prestes a ser empurrada para fora do trem pelo seu tio Charlie Oackley (Joseph Cotten) no filme “A Sombra de Uma Dúvida” (1943) de Alfred Hitchcock, o espectador sabe exatamente que aquela não é mais uma vítima qualquer do fugitivo Charlie, mas sua sobrinha de mesmo nome, que o hospedou por alguns dias em casa e que nutria uma grande admiração por ele.

Segundo Silva (2014),

A representação não aloja a presença do “real” ou do significado. A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder (SILVA, 2014, p. 91).

Um dos poderosos sistemas de representação simbólico é o cinema. Sendo um dos componentes da cultura da mídia⁶, o cinema produz identidades e maneiras de ver e agir que integram os indivíduos na cultura dominante, ainda que possa reproduzir discursos sociais existentes também. Para entender o cinema na sua essência e amplitude é necessário lê-lo no seu contexto sociopolítico e econômico e situá-lo em sua conjuntura histórica, analisando como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estético-formais, incorporam certas posições políticas e

⁵ Teoria sobre gênero, surgida na década de 1990, a partir da relação entre Estudos Culturais e o Pós-estruturalismo francês, no intuito de questionar, problematizar, transformar, radicalizar e ativar uma minoria excluída da sociedade centralizadora e heteronormativa (MIRANDA; GARCIA, 2012).

⁶ A cultura da mídia é industrial; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos (gêneros), segundo fórmulas, códigos e normas convencionais. As formas dessa cultura são intensamente políticas e ideológicas (KELLNER, 2001).

ideológicas e produzem efeitos (KELLNER, 2001). Desde os anos de 1970 que o cinema tem servido de campo de batalha de disputas de grupos sociais, onde algumas produções defendem posições e representações progressistas a respeito de sexo, preferência sexual, raça ou etnia, enquanto outras expressam formas reacionárias de racismo ou sexismo.

Para examinarmos de forma crítica como as imagens e os discursos do cinema funcionam dentro da cultura em geral, faz-se necessário que compreendamos o conceito de ideologia e hegemonia. No livro “Ideologia Alemã”, Marx e Engels utilizaram o conceito de ideologia para criticar ideias que legitimavam a hegemonia da classe dominante, apresentando o interesse particular dessa classe, como se fosse o interesse geral da sociedade. A partir dos anos de 1920, teóricos como Georg Lukács, Bloch, Gramsci e, quatro décadas depois, os pesquisadores dos Estudos Culturais Britânicos⁷, ressaltaram a importância da cultura e da ideologia como importante componente da crítica da dominação. Para esses críticos, o conceito de ideologia deve abranger teorias e representações que legitimem interesses de forças dominantes em termos de gênero, sexualidade, raça e classe.

Sendo assim, Kellner (2001) chama a atenção para o seguinte ponto,

Fazer crítica da ideologia implica em criticar ideologias sexistas, heterossexistas e racistas, tanto a ideologia de classe burguesa capitalista. Tal crítica da ideologia é multicultural, discernindo um espectro de formas de opressão de pessoas de diferentes raças, etnias e traçando os modos como as formas e os discursos culturais ideológicos perpetuam a opressão (KELLNER, 2001, p. 78).

Essa disputa, que ocorre no campo da cultura, sociedade e política, é avaliada através da concepção crítica e multicultural dos estudos culturais sob a perspectiva do conceito de Antonio Gramsci. Para o pensador italiano, numa relação hegemônica, “*expressa-se sempre a prioridade da vontade geral sobre a vontade singular, ou, em outras palavras, do interesse comum sobre o interesse privado*” (COUTINHO, 2007, p. 225). Para Gramsci, essa força dominante não se constitui por meio de um processo de imposição ideológica, de luta de classes, nem é inculcado na mente das pessoas em uma dinâmica de manipulação verticalizada, mas sim de forma cultural e ativa. Para esse autor, a hegemonia é mantida culturalmente e exerce seu poder sobre a sociedade reforçando seus valores através de um processo de aculturação e naturalização.

⁷ Grupo de pesquisadores- com destaque para Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall-, que reuniram-se na Inglaterra, na década de 1960, abordando a cultura a partir de perspectivas críticas e multidisciplinares, situando-a no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação (KELLNER, 2001, p. 47).

Expandindo essas ideias, vários pensadores, como Stuart Hall, Raymond Williams, entre outros, tentaram desenvolver um conceito menos reducionista de ideologia, cuja ênfase se dava aos interesses econômicos. O conceito mais amplo ancora a crítica da ideologia com firmeza numa análise sociopolítica concreta e historicamente específica, assentando assim a crítica da ideologia no contexto em que realmente ocorre o conflito político (KELLNER, 2001).

Como componente da cultura de mídia e “terreno de disputa”, o cinema reproduz em nível cultural os conflitos da sociedade. Debates em torno da sexualidade, guerra e militarismo, ocorridos nos anos de 1960, nos Estados Unidos, suscitaram a realização de produções cinematográficas, nas décadas seguintes, que ou representavam posições direitistas sobre os temas anteriormente citados (“Rambo” (1982), “Top Gun” (1986)) ou contestavam esse posicionamento direitista da América Central e do intervencionismo americano na região (“Missing” (1982), “Sob Fogo Cerrado” (1983)) (KELLNER, 2001). Ainda que esses filmes assumam posições opostas nas guerras culturais na contemporaneidade, deve-se atentar para o fato de que, como um produto industrial - mas também um empreendimento comercial -, o cinema enfrenta limitações ao sugerir posições críticas e mais radicais em relação à sociedade. Com isso, os códigos e as convenções presentes em boa parte dos filmes tendem a limitar seus discursos e efeitos, de modo que é no cinema independente norte-americano que encontraremos intervenções políticas progressistas (KELLNER, 2001).

Os filmes da “ala da direita” podem ser interpretados como reações a ameaças à hegemonia conservadora e os liberais podem ser interpretados como contestações a esse conservadorismo, a partir do momento em que relacionamos determinadas produções de gêneros semelhantes. Partindo de uma perspectiva de contextualização, a crítica da ideologia implica uma análise ideológica no contexto da teoria social e da história social, permitindo que compreendamos não só o modo como o filme reproduz as lutas sociais existentes na sociedade norte-americana contemporânea, como também a dinâmica social e política da época. Assim, Kellner (2001) conclui que *“a ideologia pode ser analisada em termos das forças e das tensões a que está reagindo, enquanto os projetos de dominação ideológica podem ser conceituados em termos de resistência reacionária a lutas populares contra valores e instituições conservadores ou liberais”* (KELLNER, 2001, p. 137).

1.2 Sexualidade e Gênero como Identidades Sociais

Mesmo após tantas pesquisas terem sido dedicadas aos estudos de gênero e sexualidade, nas últimas décadas, a diferenciação entre identidade sexual e de gênero ainda

suscita dúvidas. Logo, faz-se necessário esclarecer esses dois conceitos para aprofundarmos no objeto dessa pesquisa. Tomaremos como referência teorias desenvolvidas por feministas, pós-feministas⁸ e pós-estruturalistas⁹. Na obra precursora dos estudos aprofundados sobre gênero, “O Segundo Sexo”, a pensadora Simone de Beauvoir (1980) afirma que

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro* (BEAUVOIR, 1980, p. 9).

Com essa afirmação, Beauvoir evidenciou, pela primeira vez, que ser mulher não é algo naturalmente provido, mas uma construção social, histórica e cultural. A passividade, por exemplo, que caracterizará “essencialmente” a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos de vida, imposto por seus educadores e pela sociedade, sendo um erro pretender que se trate de um traço biológico. Ao mesmo tempo, o privilégio que o homem detém está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de homem (BEAUVOIR, 1980).

Essa contestação do caráter essencialista do sexo, exposto pela pensadora francesa, também é compartilhado pelo sociólogo Michel Bozon (2004), quando afirma que a sexualidade humana recebe influência direta do construto social. Diferentemente dos animais, os indivíduos não se comportam sexualmente por instintos, mas através de um aprendizado determinado pela cultura da sociedade na qual estão inseridos. Atuamos sexualmente segundo padrões de comportamento que nos são ensinados e transmitidos como valores e bens culturais, aos quais aceitamos ou rejeitamos (BOZON, 2004). Espera-se, então, que exista toda uma gama de símbolos, comportamentos e fatores ligados à expressão da sexualidade, sendo os órgãos sexuais masculinos e femininos normalmente percebidos dentro de uma lógica hierarquizante e os homens e mulheres sendo ensinados a se comportar segundo as diretrizes sociais definidas para esses papéis.

Apesar de várias conquistas históricas a partir do movimento feminista e de outros processos sociais de questionamento e mudança de valores, ainda hoje, as mulheres lutam contra a opressão patriarcal. Essa e outras questões são discutidas por Judith Butler, no livro “Problemas de Gênero”. Logo no primeiro capítulo - ‘Sujeitos do sexo/gênero/desejo’ - a

⁸ Teóricas como Judith Butler e Joan Scott que fazem parte do movimento surgido na década de 1990, na Europa e nos Estados Unidos, que criticam, negam e transformam os princípios do feminismo para defender, entre outras coisas, as diferenças culturais.

⁹ Teóricos como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida desenvolveram teorias com base nas discussões sobre crise da noção de sujeitos, alteridade e diferença.

filósofa norte-americana discute a relação do “sujeito”- aqui exemplificado como as mulheres - e a sua representatividade como sujeitos políticos. Baseando-se no pensamento de Foucault, que observa que “*os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar*” (BUTLER, 2013, p.18), a teórica conclui que o “sujeito” é uma questão primordial para a política, particularmente a feminista, mas que devido à produção deste, por via de práticas de exclusão, a categoria das mulheres termina sendo produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder através das quais se busca a emancipação (BUTLER, 2013). Apesar de feminista, ela aponta um problema político no movimento que é filiada, a partir do momento em que este denota uma identidade comum ao termo mulheres.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2013, p.20).

Segundo Sara Salih (2012), a obra de Butler tem se preocupado com a análise e a consequente desestabilização da categoria “sujeito”. A partir de então, ela preocupar-se-á com a formação do sujeito no interior das estruturas de poder sexuadas e “generificadas” e será vista por muitos como a teórica *queer* por excelência. Surgida no final dos anos de 1980, a teoria *queer* se constrói de uma aliança de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fomentavam e orientavam a investigação sobre a categoria do sujeito. Enquanto os estudos de gênero, gays e lésbicas e a teoria feminista podem ter tomado a existência de o “sujeito” como um pressuposto, a teoria *queer* empreende uma investigação e uma desconstrução dessas categorias, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuadas e generificadas. “*Nesse aspecto, Butler amplia o famoso insight de Beauvoir de que ‘ninguém nasce mulher: torna-se mulher’, para sugerir que ‘mulher’ é algo que ‘fazemos’ mais do que algo que ‘somos’*” (SALIH, 2012, p.22).

A teoria *queer* tem como principal proposta, o rompimento com os dualismos. Ao afirmar que o sujeito não é uma entidade essencial e que nossas identidades são construídas, Butler se aproxima dos Estudos Culturais britânicos. Num sentido expandido, a pensadora irá problematizar a distinção entre sexo/gênero, pois ao demonstrar que se o gênero é composto de significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo. Sendo assim, a construção do gênero é teorizada independentemente do sexo, com a

consequência de que homem e masculino podem significar tanto um corpo feminino como um masculino e, mulher e feminino podem seguir a mesma lógica (BUTLER, 2013). E complementa

O gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura (BUTLER, 2013, p. 25).

A partir do momento que são instituídas normas de inteligibilidade social ao gênero, este mantém relações de coerência e continuidade entre sexo, prática sexual e desejo. A produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino” estará diretamente ligada à heterossexualização do desejo. Caso a identidade de gênero se torne inteligível, a matriz cultural impedirá que certas “identidades” existam, a exemplo das que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas de desejo não “decorram” nem do “sexo” nem do “gênero”. “Identidades de gênero falhas” criam oportunidades de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e dissemina matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero (BUTLER, 2013, p. 38-39). Será possível, então, existir um corpo designado como “fêmea” e que não exiba traços geralmente considerados “femininos” e vice-versa.

No espectro da teoria feminista e pós-estruturalista francesas, compreende-se que regimes muito diferentes de poder produzem os conceitos de identidade sexual. Enquanto Foucault presume que a categoria do sexo é produto de uma economia reguladora da sexualidade, para Monique Wittig a categoria do sexo é, sob as condições de heterossexualidade compulsória, sempre feminina (BUTLER, 2013, p. 40). Luce Irigaray, por sua vez, afirma só haver um sexo, o masculino, que elabora a si mesmo na e através da produção do *Outro*. Butler deter-se-á na linha de pensamento de Wittig, mostrando que, em dado momento, a opinião da pensadora francesa é reforçada pelo discurso popular sobre a identidade de gênero, que emprega acriticamente a atribuição inflexional de “ser” para gêneros e “sexualidade”.

Para Wittig não há razão para dividir os corpos humanos em sexos masculino e feminino, assim como não há distinção entre sexo e gênero. Sendo assim, enxerga a lésbica não como uma mulher, mas como o que poderia ser um terceiro gênero, já que ao recusar a heterossexualidade, ela para de se definir nos termos dessa relação de oposição. “Na verdade, a lésbica não tem sexo: ela está além das categorias do sexo. Por meio da

recusa lésbica dessas categorias, ela denuncia a constituição cultural contingente dessas categorias e a pressuposição tácita mas permanente da matriz heterossexual. Consequentemente, poderíamos dizer que para Wittig, a pessoa não nasce mulher, ela se torna mulher; e mais, que a pessoa não é do sexo feminino, torna-se feminina; ou até mais radicalmente, que a pessoa pode, se quiser, não se tornar nem mulher nem homem (BUTLER, 2013, p. 164).

Judith Butler não radicaliza tanto, mas segue Wittig ao afirmar que a morfologia do corpo é o produto de um esquema heterossexual e de suas necessidades econômicas, que efetivamente dá contornos àquele corpo e lança um conceito provocativo: a performatividade do gênero. A ideia central da teoria *queer* é de que o discurso habita o corpo e que, de certo modo, faz esse corpo confundir-se com ele. Atos performativos são a fabricação de identidade de gênero expressa por signos corpóreos e pelo discurso. Butler enfatiza a diferença entre performance e performatividade, onde a primeira supõe um sujeito preexistente e, a segunda, contesta a própria noção de sujeito (SALIH, 2012, p. 90). “*Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; a identidade é performativamente constituída pelas próprias ‘expressões’ que supostamente são seus resultados*” (BUTLER, 2013, p. 25).

Assim, quem ousa se comportar fora de uma normatividade estabelecida, que quase sempre encarna determinados ideais de masculinidade e feminilidade ligados a uma união heterossexual, geralmente, acaba sendo vítima de homofobia ou lesbofobia. Daí porque, por exemplo, muitos não se arriscam a “sair do armário”, evitando exposições públicas que possam prejudicar suas carreiras profissionais e suas relações pessoais.

1.3 A Homossexualidade no Contexto Cultural e Histórico

Em “A História da Sexualidade - a Vontade de Saber”, o filósofo Michel Foucault traça um panorama, dos últimos quatro séculos, de como a sociedade abordou a sexualidade em seus discursos. Essa trajetória orienta-nos para a compreensão de como o controle da Era Vitoriana sobre as discussões envolvendo o sexo interferiu na mecânica do poder, saber e prazer; na influência da economia política da população sobre o sexo; no desenvolvimento das múltiplas sexualidades e do nascimento de uma tecnologia do sexo e da medicina correspondente.

Se até o século XVII, os códigos da decência eram frouxos, a partir de então, foram iniciados os discursos sobre a sexualidade, coincidindo com processos de transformações sociopolíticas, econômicas e culturais na Europa e o desenvolvimento do capitalismo. O tema da sexualidade passou a ser controlado pela Igreja, de modo que o sexo deveria ser

mentionado com prudência pelos cristãos, no ato confessional. Começava, assim, um período de repressão que se estendeu pelos próximos dois séculos (FOUCAULT, 2009).

Não é somente a Igreja que vai exercer esse controle. Com a expansão das cidades, o desenvolvimento industrial e o surgimento das populações, no século XVIII, o Estado passa a lidar com fenômenos específicos como natalidade, fecundidade, analisando as condutas sexuais dos casais, nos limites do biológico e econômico. Inicia-se um controle de caráter pedagógico da sexualidade das crianças e, posteriormente, a medicina e a justiça atuarão como meios de controles sociais do corpo e da sexualidade. A homossexualidade, a infidelidade conjugal, o casamento sem o consentimento dos pais eram algumas das situações punidas na época, sendo os estudantes ambíguos, colecionadores solitários e os maridos cruéis ou maníacos estigmatizados como “loucos morais”, “neuróticos genitais” e “desequilibrados psíquicos” (FOUCAULT, 2009).

A partir desse controle é que surge “a medicina do sexo” separada da medicina geral, que isolou um ‘instinto sexual’, mesmo sem alteração orgânica, de apresentar anomalias constitutivas, enfermidades ou processos patológicos. Essa nova especialização fez com que as perversões tomassem o lugar de velhas categorias morais, sendo a medicina das perversões e os programas de eugenia, na tecnologia do sexo¹⁰, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX. “*O conjunto perversão-hereditariedade-degenerescência constituiu o núcleo sólido das novas tecnologias do sexo*” (FOUCAULT, 2009, p. 130).

Nota-se que a implantação das sexualidades múltiplas (não conjugal, não heterossexual, não monogâmica), provocou na sociedade burguesa, o exercício de um poder sobre o corpo e seus prazeres. Porém, poder e prazer não se anulam, entrelaçam-se, através de mecanismos complexos e positivos de excitação e incitação, gerando rentabilidade. Na Inglaterra e nos Estados Unidos, no final do século XIX, movimentos sociais focaram nos “vícios”, sendo desenvolvidas campanhas educacionais e políticas encorajando a castidade, criminalização da prostituição e o desencorajamento da masturbação (RUBIN, 1984).

A linguagem religiosa sobre a sodomia foi substituída, a partir de 1869, pelo sinônimo homossexual, termo cunhado pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert, que escreveu sobre relações entre pessoas do mesmo sexo (FRY; MACRAE, 1985). Em 1886, Richard Von Krafft-Ebing listou o ‘homossexualismo’ como uma doença causada por uma ‘inversão congênita’ adquirida no nascimento ou desenvolvida pela pessoa no decorrer do tempo. Desde

¹⁰ Foucault identificou quatro dispositivos que nos permitem compreender a sexualidade como produtos de tecnologias positivas e produtivas. Essas quatro tecnologias sexuais são: histerização do corpo da mulher, a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas procriadoras e a psiquiatrização do poder perverso (FOUCAULT, 2009)

então, o homossexual foi classificado como pervertido e portador de anomalia psicológica, tornando-se, nas palavras de Foucault, “um registro de caso”.

Enquanto alguns médicos classificaram as causas da homossexualidade como orgânicas, outros apontaram o meio ambiente como fator influenciador do desenvolvimento da patologia. Para aqueles que apostaram na “naturalidade” da homossexualidade, o tratamento dos pacientes consistia em sessões de choques elétricos, castrações e lobotomias. Já Sigmund Freud, por meio da psicanálise, apontou os aspectos sociais e familiares como fatores de predisposição para que homens se tornassem homossexuais e fossem excluídos do quadro de “normalidade” da heterossexualidade. Mesmo que Freud negasse a homossexualidade como doença, via-a como defeito (FRY; MACRAE, 1985).

Contudo, nem todo profissional da área médica reproduzia esse pensamento. O médico judeu Magnus Hirschfeld, no final do século XIX, presidiu um comitê na Alemanha que lutava contra a descriminalização da homossexualidade. Em 1919, foi fundado pelo próprio Hirschfeld, em Berlim, o Instituto de Ciência Sexual, que organizou o Primeiro Congresso Internacional para a Reforma Sexual. No entanto, o instituto foi extinto, com a ascensão de Hitler, em maio de 1933. Segundo Edward MacRae, em seu artigo “Os Respeitáveis Militantes e as Bichas Loucas” (1982), a militância homossexual sofreu um golpe com o advento do nazismo e do estalinismo. Somente sendo retomada a campanha pelos direitos dos gays, com o surgimento de grupos como o norte-americano Mattachine Society, o francês Arcadie (FRA), o dinamarquês Forbundet 48 (DIN) e o holandês COC, três anos após o término da Segunda Guerra Mundial.

Segundo Rubin (1984), nos anos 1950, nos Estados Unidos, aconteceram deslocamentos significativos na organização da sexualidade. Ao invés de focar na prostituição ou masturbação, as ansiedades dessa década se condensaram mais especificamente ao redor da imagem da “ameaça homossexual” e do duplo espectro do “ofensor sexual”.

Logo no período que antecedeu e após a II Guerra Mundial, o “ofensor sexual” se tornou um objeto de medo público e exame minucioso. O termo “ofensor sexual” muitas vezes aplicado para estupradores, outras para “molestadores infantis”, eventualmente funcionou como um código para homossexuais. Nas suas versões burocráticas, médicas e populares, o discurso do ofensor sexual tendeu a enfumaçar as distinções entre o ato sexual violento de atos ilegais, mas consensuais, como a sodomia. O sistema de justiça criminal incorporou esses conceitos quando uma epidemia de leis sobre psicopatias sexuais varreu por entre as legislações estatais. Essas leis proveram às profissões psicológicas um aumento de poder policial sobre homossexuais e outros “desviantes” sexuais (RUBIN, 1984, p. 4).

Já no final dos anos de 1960, após os movimentos *hippie* e da contracultura, surgiu nos Estados Unidos o Gay Liberation Front que consagraria o dia 28 de junho como o “Dia do Orgulho Gay”, a partir do lançamento do jornal “Come Out”. Estavam entre suas reivindicações: a abolição das diferenças entre os papéis sexuais desempenhados por homens e mulheres, juntamente com os padrões estereotipados de masculinidade e feminilidade e a bissexualização da sociedade. A primeira grande conquista dos movimentos homossexuais aconteceu, em 1973, quando a prática gay deixou de ser classificada como doença pela Associação Americana de Psiquiatria. Nesse mesmo ano, o médico norte-americano George Weinberg lançou “A Sociedade e o Homossexual Sadio” e pregou contra o que se chama, atualmente, de “cura gay” (a conversão do homossexual em heterossexual) argumentando em favor do homossexual se aceitar como tal (FRY; MACRAE, 1985).

A concepção de um “homossexual sadio” reforça o forte controle social que a medicina e a Igreja exercem até hoje, sendo a homossexualidade condenada pelo discurso hegemônico de práticas sociais baseadas na heteronormatividade. Para Prado e Machado (2012), o discurso hegemônico é aquele capaz de criar práticas de consentimento, transformando uma experiência particular em universal, inferiorizando ou inviabilizando quaisquer outras possibilidades da experiência social. As práticas baseadas na heteronormatividade constituíram-se em processos capazes de construção de subordinação de outras práticas sociais e sexuais. Ao invés das homossexualidades serem excluídas do cenário social, elas tornar-se-ão subalternas dentro dos processos hegemônicos. Barret (1996) explica que “*a melhor maneira de entender a hegemonia é como a organização do consentimento: os processos pelos quais se constroem formas subordinadas de consciência, sem recurso à violência ou à coerção*” (BARRET, 1996, p. 238 *apud* PRADO; MACHADO, 2012, p. 13).

Ainda assim, podemos observar nas últimas décadas, a crescente inserção nos debates públicos e representações na mídia dos gays, lésbicas, travestis, transexuais, entre outros. Com uma maior visibilidade desses sujeitos políticos, eles passaram a requerer equivalência de direitos a partir da construção de novos direitos sociais e/ou pela desconstrução de direitos estabelecidos. Porém, o reconhecimento social continua sendo uma batalha diária dos homossexuais frente às instituições religiosas e médico-jurídicas, dado o fato destas não reconhecerem os direitos sexuais como uma questão de ordem política, e frente aos espaços midiáticos que, muitas vezes, reproduzem estereótipos e reforçam a ideologia hegemônica.

1.4 A Epistemologia do Armário

Ficar ou sair do armário, no que concerne a omitir ou não sua orientação sexual, tem sido motivo de reflexão para gays, lésbicas, bissexuais e transexuais, a fim de não serem alvos de ofensas, ameaças e agressões nos ambientes de convivência social. Se para alguns, ser “invisível” aparece como a melhor estratégia, para outros, a contenção dos gestos, a dissimulação social não vale o sacrifício de trair a homossexualidade que se pretende ocultar. Para compreender melhor essa condição, iremos lançar mão dos estudos desenvolvidos pela teórica norte-americana Eve Kosofsky Sedgwick, autora de “A Epistemologia do Armário”, que reflete sobre o “armário” como um dispositivo regulatório da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores.

Em a “História da Sexualidade I”, Michel Foucault esboça o processo pelo qual “conhecimento” e “sexo” tornaram-se, conceitualmente, inseparáveis – de tal modo que conhecimento significa em primeiro lugar conhecimento sexual; ignorância, ignorância sexual; e a pressão epistemológica de qualquer espécie parece uma força saturada de impulso sexual.

A própria cognição, a própria sexualidade e a própria transgressão sempre estiveram prontas na cultura ocidental para serem magnetizadas num alinhamento resistente e o período iniciado pelo romantismo realizou essa disposição por meio de uma confluência notavelmente ampla de linguagens e instituições. [...] Ao final do século XIX, quando virou voz corrente que conhecimento significava conhecimento sexual, e segredos, segredos sexuais, o efeito gradualmente reificante dessa recusa significou que se havia desenvolvido, de fato, uma sexualidade particular, distintivamente constituída como segredo: o objeto perfeito para a ansiedade epistemológica/sexual do sujeito da virada do século, hoje exacerbada (SEDGWICK, 2007, p. 29-30)

A partir do pensamento de Foucault, que diz “*não há um silêncio senão vários silêncios e são parte integrantes de estratégias que subtem e atravessam os discursos*” (FOUCAULT, 2009, p. 37), Sedgwick afirma que o fato do silêncio ser intencionado e transformador como o discurso, nas relações em torno do armário, depende de quanto a ignorância seja tão poderosa e múltipla como o conhecimento. O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays, mas uma peça fundamental da vida social de muitas delas. Sedgwick chama a atenção para o fato de que ao se lidar com uma série de pares contraditórios básicos para a organização cultural moderna, como masculino/feminino, privado/público, segredo/revelação, que giram em torno do par homossexual/heterossexual, pode ter sido produzida mais uma noção de heterossexualidade, como norma, do que da própria homossexualidade (SEDGWICK, 2007).

A hegemonia heterossexual se reafirma, à medida que o sujeito nutre sua invisibilidade por conta de uma conduta vista como homossexual. Segundo Sedgwick (2007), a saída do armário comporta “riscos e restrições”, sendo exemplificadas, em seu artigo, sete situações de risco. A primeira, diz respeito à revelação do indivíduo que pode ter sua orientação sexual colocada em dúvida. Depois, uma vez revelada essa orientação, ela pode estar envolta em jogos de poder, como a prática da chantagem. A terceira situação de risco abrange ambas as partes - quem revela e quem ouve - sendo interessante o prejuízo legado aos parentes (pais, irmãos) que em função da homossexualidade revelada do filho (a), do irmão (ã), sentem a necessidade de manterem no armário a sexualidade do parente, evitando represálias advindas da sociedade conservadora. Uma quarta situação apontada por Sedgwick diz respeito ao fato de que sair do armário não necessariamente encerra a relação com ele, incluindo o “armário do outro”. Outra situação de risco que o homossexual pode estar exposto é a homofobia no ambiente de suas culturas, tendo dificuldade de encontrar uma comunidade que o proteja da situação de depreciação pessoal. Por fim, a saída do armário ocorre em um sistema subordinado à heteronormatividade (SEDGWICK, 2007).

Carlos Alberto de Carvalho (2012), que publicou “Jornalismo, Homofobia e Relações de Gênero”, dedica uma parte do segundo capítulo do seu livro para a questão do “armário”. A certa altura, ele critica o fato de Eve Sedgwick não considerar a saída do armário em todas as dimensões das lutas pela visibilidade, ainda que ela advirta para a necessidade de não tomá-la como impossível ou indesejável.

As lutas pela visibilidade são também desafiadoras da ordem imposta pela epistemologia do armário, ainda que dela faça parte como dicotomia visível/invisível. Essas lutas foram marcantes não somente nos momentos iniciais dos movimentos inspirados nos princípios contraculturais e feministas, como ainda a partir do aparecimento da AIDS, e mais recentemente, da controversa estratégia do *outing*, que consiste em revelar a (homo) sexualidade de celebridades, políticos (as) e outros (as) ocupantes de lugares socialmente relevantes e de grande visibilidade pública como parte da reafirmação da normalidade das expressões sexuais não heterossexistas. A publicização tem sido defendida principalmente naqueles casos em que pessoas sabidamente amantes de outras de mesmo gênero adotam posições públicas homofóbicas (CARVALHO, 2012, p. 95).

A saída espontânea do armário, sobretudo nos casos de personalidades, tem se revelado oportuna para denunciar as diferentes formas de opressão em relação a pessoas LGBTT. Muitas vezes surpreendemo-nos com o fato de empresas imporem aos seus funcionários a permanência no armário, por interesses comerciais. No cinema hollywoodiano, por exemplo, se num primeiro momento, na década de 1920, a imagem do galã na tela se

tornou cada vez mais andrógina, com a homossexualidade dos astros e estrelas totalmente integrada na ordem das coisas, essa liberdade e ambiguidade começara a ser controlada não só em nível dos roteiros - por conta do Código Hays -, mas também na vida privada dos atores. Não foram raras as determinações dos estúdios para seus atores “não saírem do armário”, por vezes forjando os casamentos com o intuito dos fãs continuarem nutrindo suas fantasias heterossexistas (MANN, 2002).

No próximo capítulo, pretendemos nos aprofundar na questão da representação dos personagens homossexuais no cinema, atentando-nos para o tratamento dado pelos estúdios com relação à homossexualidade fora e dentro da tela, a construção de estereótipos, adentrando à abordagem do tema no cinema de animação, cerne da presente pesquisa.

CAPÍTULO 2: O CINEMA COMO SISTEMA SIMBÓLICO DE REPRESENTAÇÃO

Após sua invenção, o cinema poderia seguir como uma curiosidade de feira ou um instrumento de observação científica - nos primeiros anos, intervenções cirúrgicas eram filmadas como auxílio no ensino da medicina. No entanto, tornou-se a primeira arte original do século passado¹¹, uma arte congenitamente moderna, um dispositivo voltado para o consumo estético-emocional, onde 15 anos após seu nascimento- a 28 de dezembro de 1895-, estabeleceu-se a forma narrativa e o capitalismo dotou-o de uma base industrial, transformando-o num espetáculo para as massas. Com o aprimoramento técnico e desenvolvimento estético, o cinema consolidou-se como um fenômeno sociológico, sendo capaz de retratar a realidade e difundir ideologias para o espectador. “Como arte de máquina, arte-indústria”, segundo Edgar Morin (2014), é possível entender a sociedade com a ajuda do cinema e vice-versa. *“É enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário”* (MORIN, 2014, p. 14).

Produtor de fontes importantes para os estudos históricos e sociológicos sobre a própria época em que foi produzido, o cinema é uma forma de expressão cultural e um poderoso meio de significação e representação. Assim, um filme faz parte do sistema simbólico o qual corrobora para o processo de construção de nossa identidade e representa, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário, ficcional (NÓVOA; BARROS, 2012). Para Chartier (2008), a representação é atribuição da posição que as pessoas ocupam na sociedade e designa o modo pelo qual em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída e interpretada por diferentes grupos sociais (CHARTIER, 2008).

Segundo Stuart Hall (1997), “representação é uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre os membros de uma cultura. Ele envolve o uso da linguagem, de sinais e imagens que representam coisas” (HALL, 1997, p. 15). Em “The Work of Representation”, capítulo que abre seu livro “Representation Cultural Representation and Cultural Signifying Practices”, Hall verificou que, apesar de sinais e imagens visuais apresentarem uma estreita semelhança com as coisas às quais elas se referem, ainda são os sinais que carregam significados e que têm de ser interpretados. Para compreender como a

¹¹ O crítico italiano Ricciotto Canudo qualifica o cinema como “Sétima Arte” nos anos de 1910.

representação de significado através de linguagem funciona, podemos utilizar a classificação sugerida por Hall, em três abordagens: reflexiva, intencional e construcionista.

Na primeira modalidade, o significado é pensado para estar no objeto, pessoa, ideia ou evento no mundo real. Seria o equivalente à noção de *mimesis*¹² desenvolvida pelos gregos. No segundo enfoque, classificado como intencional, o orador ou o autor impõe o seu significado único no mundo através da linguagem. As palavras significam o que o autor pretende dizer, mas a essência da linguagem é a comunicação que depende de convenções linguísticas comuns e códigos compartilhados. Por fim, a abordagem construcionista, a qual propõe que não se deve confundir o mundo material com as práticas e processos simbólicos através dos quais a representação, significado e linguagem operam (HALL, 1997).

Já André Bazin (2014) entende a imagem como “*tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada*” (BAZIN, 2014, p. 96) sendo importante a avaliação do aspecto “plástico” do filme, da *mise-en-scène* - como o cenário criado, a maquiagem utilizada, o tom da interpretação dos atores, a iluminação e o enquadramento escolhidos. Ainda que a montagem contribua sobremaneira para alçar o cinema como arte, dando sentido às imagens relacionadas entre si, Bazin achava-a muito deturpadora, uma forte imposição do cineasta sobre o espectador. Sob a perspectiva de Jacques Aumont (2004), o significado etimológico de representar - que é “tornar presente”, “substituir”, “presentificar” ou “ausentar”- já denota um paradoxo, que é de uma presença ausente - a do objeto representado - e a custo da instituição de um substituto. “*Fundado sobre convenções socializadas que regem seu campo e sua natureza, esse substituto é sempre fabricado, sendo delimitado pela técnica e pela ideologia*” (AUMONT, 2004, p. 153).

O pesquisador na área de música no cinema, Michel Chion (2011), por sua vez, chama a atenção para o efeito de sínkrise¹³ que é suscetível de ser influenciado, reforçado e orientado pelos hábitos culturais, mas tem uma base inata. “*Para certos tipos de situações das quais se espera um tipo de sons precisos - uma personagem que caminha, por exemplo - a sínkrise é imparável. Permite, portanto, aplicar efeitos sonoros aos passos com qualquer coisa, em função daquilo que se quer representar*” (CHION, 2011, p. 55). Um exemplo concreto de sínkrise acontece no prólogo do filme “Persona” (1966) de Ingmar Bergman, em que o

¹² A palavra grega *mimesis* deriva de *mimos* (mímica, ator que canta, dança, recita), corresponde ao latim *imitatio*, cujo radical está ligado ao de *imago*. Para os filósofos antigos, o termo *mimesis* é visto sob dois contextos distintos: narratológico e representativo. No contexto narratológico, a *mimesis* serve para designar uma forma particular de narrativa (a narrativa- oral- por imitação, em que o recitante mima as personagens, adotando sua linguagem, seus gestos, seus torneios de pensamento). No contexto representativo, em Platão, mais claramente ainda em Filóstrato, a *mimesis* é a imitação representativa, a analogia visual, concebida como manifesto sensível de caracteres ocultos (portanto, como expressão) (AUMONT; MARIE, 2003).

¹³ A sínkrise (palavra que combina “sincronismo” e “síntese”) é a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo, independentemente de qualquer lógica (CHION, 2011, p. 54).

espectador é levado a acreditar que os sons ouvidos nas mãos pregadas sejam os sons do martelo que as prega.

É a partir da maneira como os diretores, roteiristas e produtores analisam a sociedade através de sua arte e como esses sugerem suas interpretações às plateias que o público vê a representação sociológica na tela como “verdadeira”, “real”. Essa seria a forma primária de identificação do espectador com o personagem, quando o filme é capaz de absorvê-lo numa ilusão representativa. Já a forma secundária de identificação do espectador com o personagem dá-se com o trabalho de *mise-en-scène*, onde a partir de um determinado ponto em que a câmera se posicione, favorecerá o grau de atenção e de participação emocional do espectador.

Para Pierre Sorlin (1985), se por um lado, o cinema reflete o que acontece na realidade atuando como um espelho, em que o espectador vê o que acontece num determinado momento, a partir da verificação de como a sociedade interpreta os fatos, em um determinado espaço de tempo, por outro lado, o filme constrói a realidade, tentando criar um modo de agir e sentir diferente da realidade do momento. O seu papel é ajudar na construção de uma cultura popular em que influencia substancialmente a sociedade (SORLIN, 1985).

Como poderoso veículo de comunicação e difusão de ideias, o cinema tem sido utilizado durante sua existência como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes sociais ligados ao poder instituído. Para entender melhor esse mecanismo, faz-se necessário, aqui, reportar-se ao pensamento de Antonio Gramsci sobre a hegemonia, já discutida anteriormente. Segundo o teórico marxista, a hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras, obtida e consolidada em embates que comportam não apenas questões vinculadas à estrutura econômica, mas também às questões do plano ético-cultural, a expressão de saberes, práticas, modos de representação e modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se (GRAMSCI, 2002, p. 65 *apud* MORAES, 2010, p. 54-55).

O processo da hegemonia inclui, então, disputa pelo monopólio dos órgãos formadores de consenso, como imprensa, partidos políticos, sindicatos, etc. “*de modo que uma só força modele a opinião e, portanto, a vontade política nacional, desagregando os que discordam numa nuvem de poeira individual e inorgânica*” (GRAMSCI, 2000, p. 265 *apud* MORAES, 2010, p. 67). Os que se encontram numa situação de subordinação com relação a outro grupo, geralmente, adotam a concepção do mundo deste. Gramsci ressalta que esta concepção do mundo, aculturada mecanicamente pelo ambiente exterior, é desprovida de consciência crítica e coerência, resultando num contraste entre o pensar e o agir e a coexistência de duas concepções do mundo, que se manifestam nas palavras e na ação efetiva. E conclui, que “*não se pode destacar a filosofia da política; ao contrário, pode-se*

demonstrar que a escolha e a crítica de uma concepção de mundo são, também elas, fatos políticos” (GRAMSCI, 1978, p. 15 *apud* ALVES, 2010, p.74).

Roger Chartier, em sua obra “A História Cultural- entre Práticas e Representações”, afirma que “*as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio*” (CHARTIER, 2002, p. 17). A padronização da técnica gera uma centralização cada vez maior do poder das classes hegemônicas, porque, ao passo que as mercadorias são consideradas por todos como gêneros imprescindíveis, as consciências se uniformizam e, assim, as forças de permanência perpetuam o *status quo* da sociedade industrial. É importante ressaltar que, apesar do autor ora citado mencionar esse processo como uma tentativa de imposição, baseando-nos nas asserções de Gramsci, podemos afirmar que se trata antes de um processo de convencimento e naturalização da cultura do que propriamente de imposição.

Pode-se dizer que essa padronização no cinema norte-americano, deu-se com a criação do *star system*, na década de 1920, em Hollywood, assentando as bases da construção narrativa clássica cinematográfica e os elementos formadores do imaginário ocidental. A organização econômica dos estúdios - Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros., Radio-Keith-Orpheum (RKO), Paramount e 20th Century-Fox, conhecidos como *Big Five* -, determinou a abundância e regularidade da produção hollywoodiana, na chamada “Era de Ouro”- que abrangia o final dos anos de 1920 até os anos de 1950-, bem como a criação de estilos e estéticas, ao fixar normas. Muitos cineastas revelaram seu talento adaptando-se às normas ou rejeitando-as e esse modo de produção sistemático engendrou um tipo de representação do real específico do cinema de Hollywood, geralmente ligado a aspectos particulares do sistema de produção (NACACHE, 2012).

Para garantir o lucro das bilheteria, os produtores usaram os sistemas de estúdio, de estrelismo (*star system*) e de gêneros. No primeiro, o destaque era a estrutura da indústria como oligopólio, onde os *Big Five* controlavam desde a produção do filme até a exibição - detentores das grandes salas de cinema dos principais centros urbanos -, além das três de médio porte - as *Little Three* -, Columbia, Universal e United Artists que, apesar de não possuírem salas de exibição, produziam filmes em quantidade considerável. As companhias independentes não pertenciam a esses grupos, mas segundo Mattos (2006), algumas produziam seus filmes e distribuíam-nos pelos grandes estúdios, caso que acontecia com as firmas de Walt Disney, David O. Selznick e Samuel Goldwyn, enquanto outras apostavam em produções de poucos recursos e não mantinham vínculo com as companhias maiores (MATTOS, 2006).

Além disso, as companhias começaram a utilizar mecanismos como a prática do *merchandising editorial* - onde fábricas ofereciam seus produtos para aparecerem na tela sem publicidade explícita - e do programa duplo (*double bill*)- alguns cinemas exibiam dois filmes por sessão - para assegurar sua sobrevivência. Os estúdios também mantinham os artistas e técnicos sob contrato, pois esse artifício facilitava a montagem de uma equipe para rodar um filme. A estrela se impõe como ‘um produto’ estético modificado por cabeleireiros, maquiadores, fotógrafos, de modo que seja oferecida ao espectador a imagem de perfeição ideal de feminilidade associada ao glamour, ao sexy, à opulência. “A imagem geral da estrela pode ser vista como uma versão do sonho americano, organizado em torno dos temas de consumo, do sucesso e da banalidade” (DYER, 1979, p.39 *apud* LIPOVETSKY, 2015, p. 204).

A nova estrutura do estúdio resultou na modernização do processo de produção e na criação de um estilo do estúdio. De acordo com Mattos (2006),

O modo de produção que se tornou conhecido como “sistema de estúdio” coincidiu com a estabilização de um estilo particular de realização que foi rotulado de “clássico”. O Cinema Clássico de Hollywood ou Cinema Narrativo Clássico é o cinema que procura contar uma história de uma maneira límpida e coerente, dando a impressão ininterrupta de realidade, através da transição quase imperceptível de planos (MATTOS, 2006, p. 81).

A especialização podia assumir várias formas, sendo uma delas a repetição de certos tipos de histórias e gêneros. A Warner, por exemplo, explorou os dramas sociais, tramas urbanas criminais e cinebiografias; a MGM ficou conhecida pelo *glamour* de suas produções e as adaptações de obras literárias e teatrais, assim como pelos musicais; a Paramount apostou nas comédias de costumes e na elegância de alguns de seus diretores imigrantes europeus; a 20th Century-Fox explorou a história do país, enaltecendo seus heróis, seus mitos, enquanto a RKO distinguia-se pelos filmes policiais e pela série de filmes de horror psicológico realizados na década de 1940 (MATTOS, 2006).

O *star system*, por sua vez, funcionava como uma marca registrada para o estúdio e tornou-se o modo de estabilização do negócio cinematográfico. De acordo com Mattos (2006), no nível de produção, a personalidade cinematográfica do astro era abrilhantada através do roteiro, cenários, figurino e iluminação. No nível da distribuição, o nome de um astro e sua imagem dominavam a propaganda e publicidade e determinavam o preço do aluguel de um filme. Já na exibição, os custos do salário do astro e das promoções eram

repassados para os espectadores, que ao comparecerem ao cinema, aprovavam o sistema (MATTOS, 2006).

Por fim, o sistema de gêneros auxiliou na regularização da produção de filmes e minimizou os riscos econômicos da indústria, pois possibilitava a reutilização dos cenários, figurinos e escolha dos membros da equipe. Ao mesmo tempo, o público ficava familiarizado com a ambientação da história e o tema abordado, devido às convenções. Se, por um lado, a padronização do produto tendia a um conservadorismo, por outro, elevou o cinema americano ao *status* de clássico. Um cinema que ao criar a ilusão da realidade, tenta fazer com que o espectador não sinta que está vendo uma ficção.

Servindo de modelo para as cinematografias de vários outros países, o cinema americano clássico exerce influência não só na sua forma de produção e realização, como também na sua forma de representação. Vinculado às ideologias dos grandes estúdios, produz significados que circulam e, sendo incorporados socialmente ao longo dos anos, encontram-se presentes na formação social do indivíduo exposto a esse tipo de comunicação. *“Portanto, o cinema clássico não só disseminou uma forma de produção de filmes, mas também e, principalmente, valores e ideologias enraizados socialmente e enraizados em nível de sujeito, num processo contínuo desde a sua instalação”* (GUBERNIKOFF, 2009, p. 69).

No que tange à representação étnica/racial e colonial, o cinema de Hollywood insiste, por exemplo, na inferiorização da cultura africana em relação à europeia, o mesmo acontecendo com os nativos americanos comparativamente aos conquistadores europeus. Pode-se comprovar isso em produções como “Tarzan, As Aventuras de Stanley e Livingstone” (1939), “Mogambo” (1953), “Hatari!” (1962), ainda que filmes e vídeos africanos como “Africa: Anatomy of a Continent” (1984) e “The Africans: A Triple Heritage” (1986) desmistifiquem a visão eurocêntrica entre os dois continentes (SHOAT; STAM, 2006). Com relação aos filmes que abordam a época do descobrimento das Américas, o cinema norte-americano adota, em geral, a perspectiva dos exploradores, apresentando os indígenas como violentos, ignorantes, hereges, enquanto que a barbárie praticada pelos colonizadores e jesuítas é negligenciada. Basta conferir a mitificação de Cristóvão Colombo em títulos como “Cristóvão Colombo” (1949), “Colombo: a Descoberta” (1992) e “1492: A Conquista do Paraíso” (1992), onde o envolvimento do navegador com o tráfico de escravos e os massacres dos povos nativos é omitido (SHOAT; STAM, 2006).

O cenário era o mesmo com relação à representação de negros nas telas de cinema. Intelectuais, a exemplo de Donald Bogle, Thomas Cripps e Jacquie Jones se debruçaram em estudos referentes aos estereótipos que foram reutilizados nas produções hollywoodianas, tais

como: o empregado servil, o “mulato trágico”, a Mammy¹⁴ e o negro hipersexualizado, bem como *“estudos da imagem étnica têm, frequentemente, contrastado minorias isoladas com uma estrutura de poder euro-americana fixa e hegemônica, em geral dentro da moldura de uma única formação nacional”* (SHOAT; STAM, 2006, p. 314). Não raro, eram fomentadas no sistema de produção de Hollywood políticas de representação racial em que os artistas negros eram excluídos, marginalizados, mesmo sendo os que melhor encarnariam sua própria cultura.

Os problemas de representação no cinema clássico hollywoodiano abarcavam também as questões de gênero. O melodrama, por exemplo, gênero voltado para o público feminino, mostra as restrições impostas à mulher pela família capitalista, estereotipando¹⁵ e limitando o “gosto feminino” a produções que exacerbam as emoções, em narrativas geralmente centradas na problemática de relacionamentos afetivos. Essa é uma forma de reforçar e naturalizar o pensamento ideológico sexista que exclui a mulher do espaço público e a limita ao privado, das relações íntimas.

Ademais, segundo Mary Ann Doane, em seu ensaio “The ‘Woman’s Film: possession and address”, nos gêneros clássicos mais importantes, o corpo feminino é a sexualidade, fornecendo o objeto erótico para o espectador masculino, enquanto que no melodrama, o olhar deve ser deserotizado, resultando em um filme que descorporifica seus espectadores, dando-lhes figuras vitimizadas e impotentes, reforçando na plateia feminina o sentimento de inutilidade (KAPLAN, 1995, p. 50). Essa diferenciação explicita que a sexualização da mulher está a serviço do homem, com a finalidade de alimentar suas fantasias e, como agravante, parte da premissa de que a mulher não deve estar exposta ao sexo, suas possíveis fantasias devem ser tolhidas, limando quaisquer desejos sexuais.

Já para Laura Mulvey, no seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo”,

A mulher existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de

¹⁴ Segundo Shoat e Stam (2006) seria a figura feminina da empregada gorda, falante mas de bom coração que serve para reunir os outros membros da casa, a exemplo da personagem Annie Johnson de “Imitação da Vida” (1959).

¹⁵ O termo estereótipo refere-se a qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como ‘naturalmente’ diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada (STAM; SHOAT, 2006, p. 269).

significado e não produtora de significado (MULVEY, 1973 *apud* XAVIER, 1983, p. 438).

Mulvey também chamará a atenção nesse mesmo artigo para a sensação de prazer que o cinema provoca no espectador, a partir da escopofilia¹⁶. A tela funciona como um espelho, provocando uma sensação no espectador de reconhecimento e identificação ao ver o personagem/ator em cena, tal qual a criança, que segundo Jacques Lacan, ao reconhecer a sua própria imagem no espelho, inicia a importante fase de constituição do ego, do “eu” como formação imaginária. No espectador, o cinema permite uma suspensão temporária do ego e produção de egos ideais, de forma particular, no estrelismo, onde os astros e estrelas centralizam ao mesmo tempo presença na tela e na história, representando um processo complexo de semelhança e diferença (MULVEY, 1973 *apud* XAVIER, 1983).

Segundo Edgar Morin (2014), uma estrela de cinema vive um jogo duplo, entre o real e o imaginário. Com contratos, por vezes, rígidos, que as obrigam a imitar suas personagens da tela, as estrelas hollywoodianas se sentem reduzidas ao estado de espectros tentando enganar o tédio entre festas e divertimentos, enquanto a verdadeira substância humana é sugada pela câmera (MORIN, 2014).

Essa lógica refletia também na comunidade de gays e lésbicas de Hollywood durante os primeiros três quartos do século XX, sendo demitidos, assediados e transformados em seres invisíveis pela oligarquia capitalista do sistema de estúdios hollywoodianos comprometidos com a defesa e a propagação dos valores da classe média tradicional norte-americana. Devido à repressão, os astros não podiam se descuidar da imagem fora da tela, de modo que a saída, muitas vezes, era a de simulacro de uma conduta heterossexual (MANN, 2002).

Vimos até o momento como o cinema estabelece um precedente na elaboração de uma cultura visual, por meio da qual se altera a relação entre o real e a representação, produzindo o que Leo Charney e Vanessa Schwartz denominaram de “*a crescente tendência de entender ‘o real’ apenas em suas representações*” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 24). Além disso, a partir do conceito de hegemonia de Gramsci, compreendemos como o cinema de Hollywood torna-se, gradativamente, uma potente indústria geradora de imagens, criadora de mitos, atingindo seu ápice no período do *star system*. As representações de gênero no cinema, sobretudo as concernentes aos homossexuais, são nosso ponto central de discussão desse trabalho e, a partir dos próximos dois tópicos, verificaremos como os gays são representados no cinema de ficção norte-americano e no cinema de animação.

¹⁶ Ato de sentir prazer em apenas olhar o corpo de outra pessoa (KAPLAN, 1995, p.33)

2.1 Homossexualidade e Censura no Cinema Hollywoodiano

Antes mesmo da chegada do século XX, já era possível perceber em produções cinematográficas, representações de homossexuais nos curtas-metragens. O primeiro filme norte-americano com sugestivo viés homossexual é “The Gay Brothers” (1895), de William Kennedy Dickson, dos Estúdios Thomas Edison, onde dois homens aparecem dançando. O diretor Edwin S. Porter, famoso pelo “Assalto do Trem” (1903), coloca em cena, em outra produção deste mesmo ano, um homem travestido de mulher.

Na Europa, o primeiro registro explícito de homossexualidade, nas telas de cinema, deu-se com “Diferente dos Outros” de 1919, dirigido por Richard Oswald. Tendo como protagonistas Conrad Veidt e Fritz Schulz, o filme mostra o envolvimento de um famoso violinista, Paul Körner (Veidt) com o seu pupilo (Schulz). O casal é flagrado de braços entrelaçados, na rua, por um homem (Reinhold Schünzel), que acaba chantageando o violinista e extorquindo-lhe dinheiro. Como a homossexualidade era considerada crime na Alemanha, estipulado no Parágrafo 175 do Código Criminal, o filme não deixou de fazer também, uma crítica à repressão social da época e à rigidez da lei vigente.

A história de Hollywood mostra que houve momentos de maior liberação da abordagem do tema nas tramas das produções dos grandes estúdios, a exemplo dos anos de 1920; durante o surgimento da subcultura gay no período da Segunda Grande Guerra e na liberação dos anos 1960, intercalados com outros de repressão - como na década de 1930, em que restrições foram introduzidas pela Lei de Produção Cinematográfica e período da Caça às Bruxas, na década de 1950. Antes da aplicação do Código Hays, alguns diretores e roteiristas destacaram-se - a exemplo de George Cukor, Edmund Goulding e Mitchell Leisen - conseguindo impor suas abordagens cinematográficas e dirigindo produções tidas como “gays” ou subversivas (MANN, 2002).

Frequentemente, o diretor Cukor desestabilizava a cultura estabelecida. É emblemático o caso de “Sylvia Scarlett” (1935), - tido como um dos mais subversivos filmes da era dos estúdios Pós-Código -, onde ele desafia as relações tradicionais de homem-mulher. Katharine Hepburn vive a personagem Sylvia/Sylvester, que desperta interesse tanto pela doméstica vivida por Dennie Moore, como pelo artista boêmio, Brian Aherne, interpretado por Cary Grant. Aherne rotula seu sentimento de “transviado” e luta contra seus próprios sentimentos e, embora a verdade seja revelada no final do filme, ele parece ter concluído que, fosse Hepburn, Sylvia ou Sylvester, ele a (o) ama. Tamanha ousadia temática, fez com que o público e a

crítica tenham rejeitado o filme e Hepburn demorou três anos para recuperar sua reputação de estrela (MANN, 2002).

A preocupação dos estúdios ultrapassava os limites do set de filmagens, não se reservando apenas às histórias representadas no cinema, mas também ao comportamento dos atores na vida real. Na década de 1930, a publicidade das empresas apostava, também, na solteirice para promover seus astros, a fim de que os fãs continuassem a fantasiar sobre a possibilidade de conquistar o coração do ídolo. J. Warren Kerrigan e outros colegas homossexuais- Edwin August, J. Jiquel Laone, Harry Hyde - não se viam forçados a emular um relacionamento heterossexual. Enquanto que no período de 1914/1915, o casamento e o romance eram considerados tabus na publicidade dos astros de cinema, nos anos de 1920, o casamento e o divórcio eram o paradigma que os astros de cinema seguiriam nas próximas décadas (MANN, 2002). Com a crise do cinema europeu, por conta da primeira Grande Guerra, a produção cinematográfica hollywoodiana se intensificou, assim como o fluxo de profissionais das companhias de teatro, muito deles, gays.

Segundo William Mann (2002),

Como os judeus, os primeiros gays de Hollywood também aspiraram a uma certa respeitabilidade social. Ao contrário dos judeus, porém, a maioria dos gays que podemos identificar (com algumas exceções significativas) tiveram uma formação de classe média confortável [...] Para os magnatas imigrantes grosseiros, os homossexuais tinham a educação e a experiência social que eles não possuíam. Em Hollywood, os gays eram até necessários - fosse para acompanhar as senhoras em eventos sociais ou para desenhar cenários e trajes que assombravam a classe média americana. Sua utilidade assegurava uma tolerância de seus estilos de vida, dando-lhes a liberdade de levarem suas vidas com um grau de integridade, autenticidade e aceitação social que jamais poderiam ter encontrado se tivessem permanecido em suas cidades natais e aprendido outros ofícios (MANN, 2002, p.49).

A atriz russa Alla Nazimova era uma dessas estrelas lésbicas, que gozava de liberdade, sendo responsável pelo primeiro beijo lésbico na tela de um cinema, vivendo a personagem título no filme “Camille” (1921). Apesar de contracenar com Rodolfo Valentino, são as cenas em que Nazimova divide com a amiga Nichette (Patsy Ruth Miller) que chamaram a atenção do público e da crítica na época. Dois anos depois, Nazimova produziu “Salomé” (1923), um filme que homenageia Oscar Wilde, e que, segundo Gavin Lambert, biógrafo da atriz, travestis participaram das filmagens como figurantes, misturados às “damas da corte” (MANN, 2002).

Destaque também teve Dorothy Arzner, primeira diretora de Hollywood, que antes de comandar um *set* de filmagem, exerceu as funções de roteirista e montadora. Arzner realizou

filmes um tanto “atípicos” para os padrões da época, onde os papéis masculinos e femininos eram subvertidos e a autoridade dos homens desafiada. Depois de uma temporada na Paramount, nos anos de 1920, Arzner não teve o contrato renovado em 1932, por conta dos cortes decorrentes da Grande Depressão e mudou-se para a R.K.O. Segundo Mann (2002),

Uma diretora cuja imagem era flagrantemente “lésbica” na imprensa e cujos filmes exploravam “a fragilidade do casal heterossexual” não estava na melhor posição para barganhar. Mesmo sem preconceitos evidentes ou homofobia por trás de seu rompimento com a Paramount, Dorothy Arzner estava à margem do sistema - e numa época difícil, sempre são os dissidentes os primeiros a serem dispensados” (MANN, 2002, p. 105).

Ainda assim, essas e outras lésbicas, assumidas ou não, a exemplo da roteirista Zoe Akins e das atrizes Greta Garbo, Marlene Dietrich, Claudete Colbert, Janet Gaynor viveram a década de 1920 e o início dos anos de 1930, uma Hollywood tolerante e extravagante do ponto de vista sexual. Não raro, a imagem do galã na tela era andrógina, os astros e atrizes eram vistos como símbolos sexuais, mesmo que aqueles fossem mais belos e efeminados que os galãs das décadas anteriores, que interpretavam caubóis viris. Sem controle sobre o comportamento dos atores na vida real, os magnatas dos estúdios começaram a se preocupar com o que a classe média, mais conservadora e religiosa, assistiam no cinema. A partir de 1934, o cenário de libertinagem mudará com a Lei de Produção Cinematográfica (MANN, 2002).

Os primeiros passos para o surgimento dessa Lei de Produção surgiu na década de 1920, quando Will H. Hays começou a chefiar a Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), com o intuito de assegurar que os produtos de Hollywood atingissem certos padrões de moralidade. Em 1924, o Hays Office e o MPPDA começaram a fiscalizar os roteiros dos filmes, sendo regulamentados, três anos depois, as “proibições” e os “alertas”, como profanações e blasfêmias, nudez e semi-nudez no homem e na mulher; danças que representam atos sexuais; uso de drogas; escravidão branca; miscigenação; crimes contra a lei; nascimento de crianças; ofensa proposital contra o país ou a fé e qualquer insinuação de perversão sexual, ou seja, homossexualidade (MANN, 2002).

Will Hays também investigava a vida pessoal dos profissionais de Hollywood procurando os consumidores de drogas. Alguns gays eram usuários de entorpecentes, mas Hollywood era contraditória, seletiva, de modo que super-astros, mesmo sendo homossexuais, como Bill Haines e Ramon Novarro, não eram repreendidos. Os Estados Unidos precisavam de heróis e as revistas especializadas em cinema viam a *glamourizada* Hollywood como a

“Meca do Sonho”. Daí, porque as transgressões de alguns não serem consideradas ultrajantes pela imprensa. Outra forma de proteção que certos astros utilizavam, perante as cobranças dos executivos dos estúdios, era o casamento de fachada. *“Em uma comunidade que prezava as tradições da classe média, o casamento era um instrumento para fazer as pazes com esses costumes e com as expectativas dos líderes da comunidade”* (MANN, 2002, p.150).

Na Hollywood dos anos de 1930, a homossexualidade começou a se insinuar nas telas. O primeiro filme americano de longa-metragem, considerado gay, “Lot in Sodom” (1933) de James Sibley Watson e Melville Webber, apresenta personagens sodomitas. Essas demonstrações de liberalidade serão questionadas e reprimidas pela igreja e pelos críticos reformadores de Hollywood que começarão a repudiar a homossexualidade nas telas (NAZÁRIO, 2003). A famosa frase do padre Daniel Lord *“a obscenidade muda já era ruim, mas a obscenidade sonora clama aos censores por vingança”* tornou-se um grito de batalha” (MANN, 2002, p.158) explica o porquê, em 1933, uma batalha contra os homossexuais nos filmes ter sido instigada pelos censores e travada pelos chefes de estúdios.

Não só os personagens gays deviam desaparecer das telas, mas também os atores homossexuais, as lésbicas e os bissexuais, sendo o resultado da repressão exercida pelo Código de Produção Cinematográfica com base na lista de proibições e alertas feita por Hays e uma homofobia oficial deu-se, em parte, pelo ressurgimento paralelo de um anti-semitismo através de Joseph Breen. Diante das ameaças de boicote da igreja, propagado através dos sermões dos padres de vários estados, Will Hays e os chefes dos estúdios acataram a proposta de Martin Quigley – editor do jornal Exhibitor’s Herald-World - que a indústria fizesse uma autocensura (BLACK, 2012).

Nos três primeiros anos de vigência do Código de Produção Cinematográfico, por falta de consenso entre os executivos dos estúdios e os censores, as produções ainda abordaram o divórcio, o adultério, a prostituição e a promiscuidade. Mas com o passar do tempo, a pressão exercida pelos guardiões da moral foi se intensificando, culminando com uma cruzada nacional organizada pela igreja - a Legião da Moral e dos Bons Costumes – onde milhões de católicos se comprometeram a boicotar as películas tachadas de imorais pela hierarquia eclesiástica (BLACK, 2012). Somado a isso, em 1928, a Fundação Payne, uma organização filantrópica de Cleveland, doou 200 mil dólares ao reverendo William H. Short e ao Conselho de Investigação Cinematográfica, para analisar a influência do cinema nas crianças.

A partir de uma investigação dirigida por sociólogos, onde o objetivo era investigar e interpretar dados de impacto do cinema sobre as crianças norte-americanas quanto à atitude dessas em relação à violência e ao sexo, os resultados dos estudos de recepção apontaram que

o cinema em si, não era mais prejudicial que outras influências culturais. Henry James Forman publicou esses dados no livro “Our Movie Made Children”, no entanto, ele fez um *lobby* contrário ao cinema, reforçando as provas subjetivas que os reformadores defendiam e propagou os resultados de maneira sensacionalista, concluindo que o cinema desempenhava um papel mais importante que os livros quando o assunto era imaginação infantil (BLACK, 2012, p. 167).

Com a vitória do democrata Franklin D. Roosevelt para a presidência dos Estados Unidos, foi aprovada a Lei Nacional de Recuperação Industrial, a fim de aumentar os benefícios dos empresários que, em troca, deveriam pagar salários justos aos seus funcionários. Concomitantemente, foi criada a Administração Nacional de Recuperação para fomentar a participação do governo nas empresas e estimular a recuperação econômica. O governo pretendia, ainda, transformar em lei federal parte das disposições do Código de produção. Hays, no entanto, não queria que o Código se enfraquecesse e, para isso, trabalhou para que o padre Daniel Lord se convencesse de que se os estúdios estavam violando o Código, era por causa de Depressão que influenciava na produção de filmes conflitivos, na tentativa de alcançar boa bilheteria. Com o passar dos meses e sem um resultado satisfatório, a igreja católica começou a agir por conta própria (BLACK, 2012, p. 164).

O bispo de Los Angeles, John Cantwell, decidiu convencer outros colegas em sua reunião anual de Washington, sobre a necessidade em combater a imoralidade presente nos filmes, como também viu a possibilidade de arregimentar os católicos no sentido de aumentar o boicote aos filmes. A ofensiva - via banqueiros católicos de Los Angeles e Nova York que injetavam dinheiro na indústria cinematográfica -, visava suspender seus investimentos nesse setor por conta das produções imorais que corrompiam a juventude católica. Teoricamente, os magnatas e produtores dos estúdios - excetuando Joe Schenck da United Artists - concordaram em depurar suas produções, mas, na prática, fizeram pouca coisa (BLACK, 2012).

Paralelamente, a oposição da igreja ao cinema tornou-se crescente, com a união das forças de Quigley, Parsons, Lord, Cantwell e Breen que coordenaram a Legião da Moral e dos Bons Costumes, e pretendiam eliminar o jurado de Hollywood e fazer com que Breen aplicasse o Código com firmeza. Disputas internas fizeram com que outro grupo, liderado pelo cardeal George Mundelein, investisse em boicotes às bilheterias, além da publicação de listas negras onde constavam os nomes de filmes proibidos. Portanto, em 1934, existiam duas Legiões da Moral e dos Bons Costumes que trabalhavam para a “purificação de Hollywood”, organizando campanhas de adesão para o movimento contra o cinema. Em maio de 1934, com a chancela de Mundelein, Daniel Lord iniciou um movimento de protesto nacional contra o

cinema no Queen's Work, incitando os leitores a boicotarem os filmes classificados de imorais, a exemplo de "Amor Selvagem" (1934) e "Rainha Cristina" (1933) (BLACK, 2012, p. 185).

Os poderosos da indústria cinematográfica de Hollywood - Jack Warner, Louis B. Mayer, Harry Cohn, David O. Selznick e Samuel Goldwyn -, de certa forma se rendiam às determinações de Breen, que avaliava como excessiva a perversão sexual na indústria. De forma contraditória, seu trabalho consistia em conseguir que os Conselhos de Censura aprovassem as produções com o menor número de cortes. Filmes como "Madame du Barry", "Rainha Cristina", "Manhattan Melodrama" (1934), "It Ain't no Sin" (1934) e "The Girl from Missouri" (1934) foram liberados pelo escritório de Breen mas condenados pela Legião de Chicago, por exemplo. "Escravos do Desejo", que havia recebido o selo de Joseph Breen, foi condenada por imoralidade em Pittsburgh, Detroit e Omaha.

Interessante notar, que no início da década de 1930, houve uma série de filmes com personagens efeminados nas telas dos cinemas, que foram, gradativamente, censurados. A explicação para uma profusão nas telas de personagens gays - em sua maioria interpretados por atores homossexuais - deveu-se ao fato de, em Nova York, nessa época, existirem muitos locais de bailes de travestidos extremamente populares. Astros de Hollywood eram frequentadores desses espaços onde *"os artistas gays aproveitavam a oportunidade que a cultura da Lei Seca proporcionou para expandir o espaço disponível para auto-representação gay e para contestar as convenções do ridículo e do desdém que dominavam a reação do mundo heterossexual contra eles"* (CHAUNCEY apud MANN, 2002, p.181)

Contudo, esses clubes foram desaparecendo rapidamente. Em 1933, as prefeituras de Atlantic City, seguida de São Francisco, proibiram os espetáculos de palco com participação de gays. Um ano antes, em Los Angeles, a represália resultou em batidas policiais em locais como BBB's Cellar, Jimmy's Back Yard e gerou algumas prisões. A subcultura gay em Hollywood começou a ser reprimida e a visibilidade desses artistas, diminuída. Consequentemente, vários estabelecimentos foram sendo fechados, excetuando o Café Gala. Aberto em 1939, pela baronesa Catherine D' Erlanger, o local tornou-se o único ponto de encontro elegante para os astros e estrelas hollywoodianos.

William Mann (2002) resume o que seria a essência do Café Gala

O Café Gala resume tanto o ambiente social quanto o status dos homossexuais dentro da indústria no Hollywood logo após o Código. Com um verniz de "respeitabilidade"- uma fachada que não se podia identificar abertamente como "gay" ou "transviada"- tanto o Gala quanto os gays dentro da estrutura dos estúdios puderam prosperar. Os "indesejáveis"- que significava essencialmente os gays que não eram da indústria e pertenciam à

classe operária de Los Angeles, o tipo que se preocupava menos com “a imagem”- foram mantidos de fora, de forma que o grupo ficava protegido e isolado. Mas por mais gostoso que isso fosse, esse êxtase jamais era essencialmente confiável” (MANN, 2002, p. 187).

A partir dessas mudanças culturais e também com a chegada do som no cinema, o elenco de protagonistas masculinos começou a sofrer uma renovação. Homens viris, como Clark Gable, Robert Montgomery, John Wayne, começavam a ocupar os espaços que anteriormente eram de atores cuja predominância era a androgenia e a suavidade, a exemplo de William Haines e Nils Asther. Emblemático é o caso de William Haines que teve seu contrato encerrado com a MGM, em 1933, por não aceitar se casar, como sugerido por Louis B. Mayer, a fim de evitar notícias na imprensa sobre sua homossexualidade.

Na década de 1940, uma série de filmes *noir*¹⁷ foi lançada. Aparentemente, envolto por uma camada de preconceito¹⁸, este gênero, geralmente, contava com atores gays que interpretavam personagens, em sua maioria, manipuladores e perigosos. Na realidade, diz o crítico James Naremore, os velhos conceitos de homem e mulher não são tanto definidos pelo filme *noir*, mas sim ridicularizados nele, afinal são as *femes fatales* e os homossexuais que têm o real poder. Um *noir* bem conhecido, “Rancor” (1947), teve suas origens em um ataque direto contra a homofobia, baseando-se em um romance sobre um assassinato anti-gay. Devido ao Código, que proibia temas sobre perversão sexual, o foco do filme foi mudado para um assassinato anti-semítico (MANN, 2002, p. 332)

Com o início da II Guerra Mundial, astros e diretores se alistaram nas Forças Armadas, enquanto mulheres fortes, independentes e até masculinizadas, começam a ser valorizadas pela sociedade. Os gays voltam à cena, com os espetáculos de artistas travestidos para entreter os soldados. Os homossexuais de Hollywood desfrutaram de um revigoramento após 1942, sendo que, em Los Angeles, novos clubes noturnos como o Mocambo, o Ciro’s e o tradicional Café Gala seguiam sendo ponto de referência da cultura gay. A década, que mostrou através dos Relatórios Kinsey (1948), que a homossexualidade seria uma ocorrência natural e não incomum nas vidas dos americanos, também foi testemunha de uma migração

¹⁷ Expressão inventada pelos críticos franceses do período posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos de 1940, com certas particularidades temáticas e visuais, como a presença da mulher fatal, a narração em primeira pessoa, o pessimismo desesperante e a ambiguidade moral dos personagens (MATTOS, A.C. Gomes *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001).

¹⁸ Sylvia Harvey, autora de “Women in Film Noir”, constata que a visão de mundo apresentada nos filmes *noirs*, reflete as profundas mudanças na sociedade norte-americana, no período da Segunda Guerra Mundial, quando foi ampliada a participação das mulheres na força de trabalho. As mudanças na organização tradicional da família suscitaram um subjacente senso de horror e incerteza nos filmes *noirs*, que pode ser interpretado como uma resposta indireta ao violento assalto às estruturas familiares tradicionais e aos valores conservadores que elas incorporavam (HARVEY, 1980 *apud* KAPLAN, 1995).

dos militares recém-casados para os novos bairros residenciais dos subúrbios, enquanto as comunidades gays do pós-guerra ocupavam regiões mais centrais das metrópoles.

Segundo William Mann (2002),

“Essa ‘domesticação da masculinidade’ se tornou o paradigma dominante para as várias décadas seguintes. A homossexualidade masculina, então, ofereceu o mesmo tipo de desafio à sociedade que tinha oferecido durante os primeiros dias da Depressão. Oferecia uma escolha fora do modelo predominante, uma escolha que iria cada vez mais ser vista como não só antimachista e anti-social, mas também antiamericana (MANN, 2002, p. 311).

Robert J. Corber, pesquisador na área de estudos *queer* e história da sexualidade, afirmou que a geração da II Guerra Mundial era na verdade consciente de uma entidade gay unificadora e do seu lugar em um movimento social. Era defendida sob alguns aspectos pelas palavras de escritores como Tennessee Williams, Gore Vidal e James Baldwin, todos escrevendo explicitamente sobre a vida gay nos anos do pós-guerra. “*Tais escritores concebiam a sexualidade como força emancipadora que tinha o potencial para perturbar as relações de poder do pós-guerra*” (MANN, 2002, p. 311-312).

Entre o final dos anos de 1940 e a chegada dos anos de 1950, mudanças significativas começaram a acontecer nos estúdios, com profissionais liberais substituindo diretores e produtores conservadores. Nomes como Cecil B. DeMille e Louis B. Mayer, representantes do primeiro grupo, foram substituídos por William Wyler, John Mayer e Dore Schary. Filmes progressistas e reflexivos começaram a ocupar as salas de cinema, a exemplo de “O Destino Bate à Sua Porta” (1946), “Pacto de Sangue” (1944), pois Joseph Breen afrouxou a fiscalização no cumprimento das regras do Código, visando não comprometer ainda mais as finanças claudicantes dos estúdios, devido ao período do pós-guerra e ao aparecimento da televisão.

A década de 1950 foi marcada por uma intensa atuação do Comitê para as Atividades Anti-Americanas da Câmara conhecida como “Caça às Bruxas”. Essa ação deveu-se, em parte, aos movimentos grevistas de 1945-1946, em Hollywood, que contaram com a adesão da Sociedade dos Decoradores de Interiores da Indústria Cinematográfica, do Sindicato dos Pintores e da Conferência de Sindicatos dos Estúdios (CSU), que abrangia nove outros sindicatos. De abril a outubro de 1945, houve uma queda considerável da produção de filmes nos principais estúdios e os participantes das paralisações eram vistos como comunistas pelos executivos da indústria. Como parte desses grevistas era homossexual, a indústria passou a

fazer a livre associação gay/comunista, esquecendo-se de que o Partido Comunista não tolerava como membros, os homossexuais (MANN, 2002).

Ainda em 1947, o Comitê para Atividades Anti-Americanas da Câmara (HUAC) intimou testemunhas para audiências em Washington, a fim de apontar nomes de traidores comunistas na indústria de cinema ou mesmo se defender de acusações. *“Enquanto, questões de justiça social e tolerância estavam finalmente sendo abordadas no cinema e nas boates, os gays e lésbicas estavam desfrutando de uma recém-adquirida visibilidade e integração na comunidade, as velhas forças de Hollywood batalhavam pela supremacia”* (MANN, 2002, p. 359).

Os homossexuais começaram a ser perseguidos no Departamento de Estado, onde aconteceram demissões em massa, com a justificativa de serem grupos anti-família, anti-religião e que desprezavam a moralidade burguesa. Muitos estados e grandes cidades conduziram suas próprias investigações e a caça às bruxas federal refletiu em uma variedade de repressões locais. O FBI iniciou uma vigilância sistemática e perseguição de homossexuais que perdurou até os anos 1970 (RUBIN, 1984, p. 4). Os astros e estrelas que ousaram se manifestar contrariamente às audiências de Washington foram punidos, principalmente, com boicotes para escalação de um filme. Poucos atores gays, no entanto, estavam marcados na lista negra do HUAC, mas a maioria temia uma represália de Joseph McCarthy, um senador de Wisconsin irascível, que deixava claro nas audiências seu combate aos subversivos do exército representados pelos gays.

Nas telas, os atores cuja virilidade era pouco explorada na década de 1940, gradativamente iam saindo de cena, na década seguinte, cedendo o lugar para futuros astros como Marlon Brando, Paul Newman, James Dean, Rock Hudson e George Nader - estes dois últimos eram gays, apesar de Hudson não ser assumido - que ajudaram a criar o modelo de masculinidade para toda uma geração. O cinema, no entanto, levou um golpe na década de 1950, com o surgimento da televisão, que empregava 50% mais atores e roteiristas, se comparado a Warner Bros. e Paramount juntas. Além disso, a estrutura social de Hollywood se modificou, drasticamente, com os astros e estrelas de cinema no papel de velha guarda e os artistas televisivos em ascensão (MANN, 2002).

Aos poucos, os estúdios foram criando suas unidades televisivas, sendo a Columbia, a primeira a entrar na mídia estreante, com a divisão Screen Gems, em 1951. Quatro anos depois, todos os estúdios já estavam produzindo programas de televisão. Atores homossexuais como Tom Tyron (“O Mais Longo dos Dias”, “O Cardeal”), Richard Deacon (“Os Invasores de Corpos”), Sal Mineo (“Juventude Transviada”) tiveram experiências, inicialmente, na televisão nova iorquina e depois migraram para o cinema. Em 1959, a adaptação

cinematográfica de um texto de Tennessee Williams, “De Repente, no Último Verão”, precisou de uma licença especial da Igreja para ser exibido nos cinemas.

Com a chegada da década de 1960, época de mudança cultural, os movimentos pelos direitos civis para os negros e as mulheres logo criaram vulto, abrangendo também os homossexuais e outras minorias. Nas telas dos cinemas, diretores como Elia Kazan e Mike Nichols dirigiram, respectivamente, filmes com temas provocantes, a exemplo de “Boneca de Carne” (1956), de teor libidinoso, e “Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?” (1966), obra questionadora do conservadorismo da sociedade norte-americana. Uma vez que o Código Hays foi revisto em 1961, a homossexualidade tornou-se oficialmente visível e as palavras *fruit* (fruta), *dyke* (dique), *pansy* (amor perfeito) e, por vezes, até *gay* foram usadas de forma inequívoca como etiquetas para lésbicas e gays, muitas vezes pelos mesmos escritores que tinham negando suas implicações, em tempos pré-Código.

A homossexualidade foi integrada no cinema americano de forma explícita no filme “Infâmia” (1961) de William Wyler, em “Tempestade Sobre Washington” (1962) de Otto Preminger e “Vassalos da Ambição” (1964) de Franklin J. Schaffner. É emblemático o caso do filme “Infâmia”, baseado numa peça de Lillian Hellman. Ou melhor, dos filmes, ambos dirigidos por William Wyler. A primeira versão, de 1936, estrelado por Miriam Hopkins (Martha), Merle Oberon (Karen) e Joel McCrea (Dr. Cardin), mostra o início de carreira das professoras e amigas Martha e Karen, que montam uma escola para meninas no interior dos Estados Unidos. Ajudadas, inicialmente, por Emilia Tilford (Alma Krugler), senhora de influência na cidade, as professoras terão que enfrentar no futuro um redemoinho de problemas a partir de uma calúnia inventada por Mary (Bonita Granville), aluna rebelde e neta de Tilford. Esta dirá para a avó que Martha está tendo um caso amoroso com o Dr. Cardin, namorado de Karen. Essa primeira versão para o cinema foi totalmente deturpada, devido à censura do Código Hays.

Na história original, Martha é apaixonada por Karen, mas o lesbianismo latente só irá aparecer na versão de 1961, que contará com as atuações de Shirley MacLaine e Audrey Hepburn, nos papéis de Martha e Karen, respectivamente, e James Garner como Dr. Cardin. Dessa vez, a calúnia inventada por Mary (Karen Balkin) é a de que ambas as professoras têm um caso, suscitando na evasão das alunas, falência da escola e ao suicídio de Karen. Com relação à caracterização, Audrey Hepburn faz uma Karen “delicada”, elegante e cativante. Martha, por sua vez, é mais retraída, desprovida de vaidade e extremamente ciumenta com relação à amiga. Seu desconforto quando o Dr. Cardin toca no assunto casamento com Karen é notório. São gestos ora sutis, ora mais arrojados de Martha que acionam no espectador a desconfiança sobre suas verdadeiras intenções.

No entanto, há várias passagens no filme que corroboram a atração de Martha por Karen, sendo a primeira comprovação verbal, o diálogo mais explícito sobre as predileções da sobrinha, entre sua tia, Sra. Mortar e a Sra. Tilford. A breve conversa dá-se quando a Sra. Tilford vai até a escola tirar satisfação com as proprietárias sobre o possível envolvimento entre elas, inventado pela neta e se encontra com a Sra. Mortar. Esta, que se prepara para partir, após despedida pela sobrinha, diz não entender como uma “mulher saudável, da idade de Martha, não tem um marido ou mesmo um admirador, mas ela não tem e nunca teve”. E acrescenta: “alguns jovens gostaram dela, mas não por muito tempo, pois ela não se interessa por eles, apenas pela escola e por Karen Wright”. Para arrematar, quase em seguida, que “aos 28 anos passa sua vida cuidando dos filhos dos outros, sem roupas novas, trabalhando toda noite, nada a esperar...apenas as férias de verão com Karen Wright? E agora que Karen está para casar, Martha está muito mal humorada e ela está descontando em mim”.

Soma-se a esse, o diálogo entre as duas professoras, a poucos minutos do final do filme, onde Martha declara o seu amor por Karen, sentindo-se culpada pelo sentimento que nutre pela amiga, desde a época de faculdade, e que causou toda a derrocada: “eu te amo como amiga, do modo como milhares de mulheres amam outras mulheres. Você é uma querida amiga que é amada. Isso é tudo. Certamente, não há nada de errado em relação a isso. É perfeitamente natural que eu goste de você. Nos conhecemos desde os 17 anos e eu sempre pensei que...”. No que Karen diz: “Por que você está falando tudo isso?”. E Martha responde, de costas para a amiga Karen: “Porque eu te amo mesmo”. A princípio Karen não entende o teor das palavras e repete: “Claro. Eu te amo também”. Num misto de impaciência e hesitação, Martha diz: “Mas...talvez eu te ame da forma como as pessoas disseram que eu te amo. Eu não sei.” E num arroubo, virando-se bruscamente para Karen, num tom de desespero, grita: “Me escute! Eu te amei do modo como eles disseram! Sempre teve algo errado. Sempre, desde quando consigo me lembrar...”.

Ainda que o Código Hays estivesse em vigor - só foi abolido em 1966 -, havia um certo relaxamento da censura que permitiu que diálogos como esses não fossem cortados. Não havia, porém, cenas mais ousadas ou algum tipo de contato íntimo entre as duas personagens principais. O final infeliz, com Martha suicidando-se e assumindo uma “culpa” imaginária pela sua orientação sexual, foi mantido. Porém, o futuro de Karen, ainda que incerto, revela-se mais otimista para o espectador, já que no plano-sequência final a personagem, demonstrando altivez frente a alguns curiosos que compareceram ao funeral, segue o seu caminho, sendo observada, ao longe, pelo ex-namorado.

O marco para a mudança do cenário social, no que diz respeito à luta dos homossexuais contra a repressão, deu-se com a revolta em Stonewall Inn, no dia 28 de junho

de 1969. O bar localizado em Greenwich Village, em Nova York, era alvo de sucessivas batidas policiais, numa clara ação homofóbica praticada pelo Estado. Cansados, porém, das humilhações e violência sofridas, os gays, as lésbicas, travestis e *drag queens* resolveram iniciar um levante contra a repressão policial. Após semanas de conflitos sucessivos, essa mobilização serviu de pontapé para o que veio a ser conhecido depois, como Dia do Orgulho Gay, tendo consequências no ativismo LGBT do mundo inteiro.

Apesar do início de uma mudança, com o fim do Código Hays, em 1966, e uma nova geração de cineastas que chegaram para contestar o próprio sistema, era reservado, aos personagens homossexuais representados nas telas de cinema, um final desapontador. Segundo Nazário (2007), entre 1961 e 1976, de 32 filmes que abordaram o tema, em 13, os personagens homossexuais se suicidavam; 18 eram mortos pelos amantes e um era castrado. Mesmo em produções que ensaiavam a “quebra de tabus”, a exemplo de “O Pecado de Todos Nós” (1967) de John Huston; “Perdidos na Noite” (1969) de John Schlesinger; “Os Rapazes da Banda” (1970) de William Friedkin e “A Gaiola das Loucas” (1978) de Edouard Molinaro, constatava-se as marcas do estigma, parecendo impossível, na ficção, conjugar homossexualidade e felicidade (NAZÁRIO, 2007).

Em parte, isso se deveu ao conservadorismo político e cultural vigente da “Era Reagan”, aonde a defesa dos valores tradicionais em relação à família e a sexualidade se contrapõe ao discurso dos movimentos da contracultura dos anos de 1960 e 1970. Produções que enaltecia a virilidade e transcodificava na tela a ideologia militarista e neo-liberal do governo Ronald Reagan- como a trilogia “Rambo” (1982, 1985, 1988), protagonizada por Sylvester Stallone; “Comando Para Matar” (1985) com Arnold Schwarzenegger e “Ases Indomáveis” (1986) com Tom Cruise -, confirma essa constatação. Segundo Douglas Kellner (2001), *“Rambo” surge como uma tentativa de remasculinização, em que se louva o comportamento exacerbadamente masculinista como reação aos ataques do feminismo e outros ao poder masculino*” (KELLNER, 2001, p. 88).

Não foi fácil, por exemplo, a abordagem no cinema sobre a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), identificada como “peste gay”, nos anos de 1980. Os cineastas que haviam encontrado obstáculo para abordar a homossexualidade, até então, continuaram por um bom tempo sem condições para explorar a temática dessa nova patologia. Uma vez rompida a resistência inicial dos estúdios de Hollywood, encontrou-se uma forma de abordá-la, fazendo propagar associações de advertência entre o sexo e a morte, aludindo à doença através da metáfora dos parceiros sexuais suspeitos, perigosos, maníacos e assassinos (NAZÁRIO, 2007).

A ascensão da AIDS contribuiu para revigorar os papéis de vítimas ou vilões reservados aos transgressores das convenções heteronormativas hollywoodianas. Coube aos astros transmitirem a mensagem de perigo mortal representado pela promiscuidade: tradicionalmente associada ao desejo e à morte, a *femme fatale* passou a encarnar a AIDS. Sob o efeito da AIDS e da pornografia de massa, Hollywood foi levada a rever sua posição sobre os *gays*. A mudança viria com “Filadélfia” (1993) de Jonathan Demme, protagonizado por Tom Hanks e Antonio Banderas, centrado no drama do amante que agoniza de AIDS.

A partir da comoção que esse filme produziu, o cinema passou a demonstrar compadecimento em relação aos *gays*, com o surgimento de “filmes simpatizantes” nos quais o casal heterossexual protagonista é cercado por personagens secundários *gays*, que conquistam o público. Ao mesmo tempo, tornou-se possível a existência de uma empresa como a Strand Releasing, de Marcus Hu, especializada em produzir e distribuir filmes com temática homoerótica. Com isso, acentuou-se a produção anual destes filmes nos EUA e na Europa, ao longo de uma década. Se nos anos de 1980, a média era de cinco títulos, a partir dos anos de 1990, ela chega a 50 ou 60 títulos, anualmente (NAZÁRIO, 2007).

Em parte, isso se deveu à atitude de certos astros de Hollywood, que passaram a ser mais afirmativa, aceitando papéis de homossexuais, a exemplo de Tom Hanks e Antonio Banderas em “Filadélfia” (1993) de Jonathan Demme; Leonard DiCaprio e David Thewlis em “Eclipse de uma Paixão” (1995) de Agnieszka Holland; Robin Williams e Nathan Lane em “A Gaiola das Loucas” (1996) de Mike Nichols. Essa tímida liberação nos grandes estúdios estimulou Rupert Everett, Billy Zane, Ian McKellen, Anne Heche e Ella DeGeneris a declararem sua homossexualidade. No entanto, a saída do armário de Everett e Zane, provocaram o “esquecimento” de seus nomes, pelos estúdios, durante um tempo, no momento de uma contratação.

Ao obrigar a sociedade a retirar a homossexualidade da clandestinidade na tentativa de controlar a epidemia, a AIDS facilitou a explosão das sexualidades reprimidas, fazendo florescer um vigoroso cinema *gay* e lésbico, sustentado pelo crescente “mercado *gay*”. Vivemos, desde os anos de 1990, o *boom* da produção com temática homossexual, de formato e qualidade variada: de melodramas pornográficos a exercícios explícitos de sadomasoquismo, de comédias baratas a obras-primas cinematográficas. O amor entre homens, cada vez menos tabu, obteve sua consagração cinematográfica em “O Segredo de Brokeback Mountain” (2005), de Ang Lee, indicado para oito categorias do Oscar, e vencedor em Melhor Direção, Música Original e Roteiro Adaptado, agraciado ainda com 76 outros prêmios em todo o mundo (NAZÁRIO, 2007).

O filme de Ang Lee, cuja história se desenrola no período de 1963 a 1982, mostra-se bastante atual. Dois vaqueiros, Ennis Del Mar (Heath Ledger) e Jack Twist (Jake Gyllenhaal), moram em Wyoming (Estado conservador do oeste norte-americano) e ao trabalharem juntos, no verão de 1963, tornam-se amantes. O romance é interrompido com o fim do contrato de ambos e, ao voltarem para casa, nenhum deles tem coragem de assumir o relacionamento. Ennis se casa com Alma e torna-se pai de duas filhas, enquanto Jack casa-se com uma rica texana, mãe de seu único filho. Passados alguns anos do primeiro encontro, Jack envia um cartão a Ennis, com o intuito de visitá-lo. Eles se reencontram na Montanha Brokeback e reavivam os desejos reprimidos por longos quatro anos.

Ainda que Jack proponha a Ennis deixarem suas famílias e viverem isolados no campo, este recusa a proposta, por achar impossível levarem uma vida “normal” sem serem discriminados pela sociedade. Resta-lhes permanecer no “armário” e esperar os verões para se reencontrarem. Passam-se os anos e Jack morre em circunstâncias misteriosas - há uma sugestão de que a natureza do crime é homofóbica. O amor, contudo, resiste ao tempo, à ausência e isso é representado na cena final, lírica, tocante, quando se vê Ennis abrindo o seu guarda-roupa, deixando evidenciar a camisa de Jack, da época em que se conheceram em 1963.

Mesmo com os protagonistas não tendo a chance de terminar juntos, a trama aborda sutilmente a questão do casamento homossexual - numa época em que George W. Bush chegou a propor uma emenda constitucional proibindo o casamento entre pessoas do mesmo sexo - e reporta-se a um crime bárbaro, motivado pela homofobia, no Estado de Wyoming, em 1998 - quando Ennis recusa viver com Jake no campo, justificando que mesmo longe da civilização, eles correm perigo. Perpassa também, ao longo da história, o dilema do armário, uma vez que Ennis “prefere” viver seu amor na clandestinidade, buscando uma “segurança social”, ao mesmo tempo em que abre mão de sua possível felicidade, ao lado do homem que ama.

O sucesso do filme talvez esteja calcado na construção da cumplicidade do espectador no que concerne ao segredo do casal, com suas angústias e medos. Temor esse compartilhado pelo espectador a cada cena em que os dois caubóis se expõem e ficam mais vulneráveis; na escolha da dupla de atores em ascensão - Heath Ledger e Jake Gyllenhaal - que também fala a favor de uma empatia mais instantânea com os personagens e na abordagem de um amor idealizado.

Nos EUA, sobretudo, onde, em 1998, o mercado *gay* movimentou cerca de 340 bilhões de dólares, a integração econômica dos homossexuais na sociedade de consumo permitiu que as imagens dos relacionamentos sexuais e afetivos entre homens ganhassem o espaço público

(NAZÁRIO, 2007). Quebram-se tabus, pouco a pouco, porém a luta dos homossexuais por representações visuais libertas de estereótipos degradantes, ainda continua.

2.2 A Representação do Gay no Cinema de Animação

Ainda que o nascimento do cinema só tenha ocorrido, de fato, com o cinematógrafo dos Lumières, em 1895, a partir do emprego de uma técnica de reconstituição de movimento, através de uma fita perfurada e projetável em público, partindo dessa definição, o praxinoscópio, inventado, em 1888, por Émile Reynaud, seria o primeiro exemplo de cinema de animação. Com esse equipamento, o inventor francês realizava espetáculos- o Teatro Mágico- que aliava projeções de desenhos feitos à mão em movimento e música ao vivo. Muitas vezes confundida como gênero, a animação é um conjunto de técnicas que permite ao realizador produzir filmes de diversos gêneros (documentário, *noir*, musical, terror, entre outros).

Para o animador Norman MacLaren,

A animação não é a arte dos desenhos que se movem, mas a arte dos movimentos que são desenhados. O que se passa entre cada imagem (frame) é muito mais importante do que aquilo que existe em cada imagem. A animação é, portanto, a arte de manipular os interstícios invisíveis que existem entre as imagens (MACLAREN, Cinéma 57, n. 14 *apud* BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 93).

Segundo Denis (2010), embora a parte técnica, na animação, seja a mais importante do que noutras áreas, é também apenas um meio de expressão a serviço do criador. A animação é, ao mesmo tempo, um procedimento e um processo de criação, onde o artista não captura o movimento dos corpos, mas configura a imagem, aproximando-a do realismo, abstracionismo ou caricaturismo, seja na aparência ou no movimento representado, a depender de sua intenção narrativa, expressiva e educativa (DENIS, 2010).

Para Graça (2006), o ponto de clivagem entre o cinema de animação e o cinema de tomada direta, é a possibilidade do animador se expressar no filme, através do desenho, pintura e demais elementos visuais.

O filme animado nasce do dispositivo mesmo que funda o cinema. Em sua própria essência e concomitantemente, encontramos, contudo, a mão humana: o gesto que tenta recuperar um espaço-tempo diferenciado e vivido no seio das próprias criações tecnológicas, isto é, a partir do manuseamento poético- que é também crítico- da instrumentalidade do dispositivo fílmico (GRAÇA, 2006, p. 14)

Limitado durante um bom tempo ao público infantil, o cinema de animação foi conquistando espaço também junto ao público adulto, com produções comerciais contendo narrativas mais complexas e nos meios da cinefilia e do cinema experimental. A partir do desenvolvimento de novas técnicas digitais, houve alteração substancial da relação dos espectadores com ela e mudanças na própria estrutura da produção animada em nível internacional. “*A imagem de síntese (3D) tornou-se, desde há alguns anos, dominante, sinal aparente do fim das técnicas mais artesanais*” (DENIS, 2010, p. 9).

Devido à representação subjetiva da realidade que impõe, a animação é claramente a forma cinematográfica mais próxima do imaginário. Nesse sentido, como indica Francesco Casetti (1999),

O cinema não é uma máquina anônima que registra automaticamente o existente e o restitui como tal: o cinema encena universos inteiramente pessoais e pede ao espectador a sua adesão individual. O cinema tem a ver com a subjetividade e é dessa subjetividade que nasce o imaginário. (Casetti, 1999, p. 50 *apud* DENIS, 2010, p. 9)

Essa concepção distancia-se do realismo ontológico da imagem cinematográfica caro a Bazin, porém explica melhor o gosto do espetacular e pelo íntimo que pode nascer na mente do criador e ressoar no imaginário do espectador. Esse espectador sente-se atraído também, em maior ou menor medida, pelos sentimentos e emoções dos personagens, através das suas vivências e atuações. Parte desse efeito afetivo, dessa empatia criada, está intimamente ligado aos princípios da animação¹⁹ que Walt Disney e seus artistas sistematizaram. Esses princípios proporcionam os recursos plásticos necessários aos animadores para obtenção de uma gama de sensações dos personagens, a ponto de emocionar o espectador. “*A sintaxe desses princípios permitiu alcançar a tão almejada ‘ilusão da vida’, definida por Disney como condição fundamental para o envolvimento da audiência*” (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 115). Graças a esses princípios de animação, os filmes dos Estúdios Disney tornaram-se populares e sua técnica e estética foram a grande referência no mundo do cinema de animação até a década de 1990.

A multiplicação de longas-metragens, assim como a melhor difusão da animação comercialmente nos cinemas e em casa, graças às mídias digitais, são fatores importantes para o sucesso da animação. Antes a produção consistia basicamente em curtas-metragens exibidos em festivais ou em séries para televisão, mas nas últimas duas décadas, o sucesso global de

¹⁹ São doze princípios: comprimir e esticar; antecipação; encenação; aceleração e desaceleração; movimento de arco; ação secundária; temporização; exageração; desenho volumétrico e apelo (BARBOSA JÚNIOR, 2011).

muitas longas-metragens em computação gráfica (“Toy Story”, “Shrek”), em *stop-motion* (“Wallace & Gromit”, “A Fuga das Galinhas”) e em 2D “misto” no mundo japonês, demonstrou o forte potencial comercial e estético das técnicas de animação.

Segundo Denis (2010), a animação pode ser utilizada em contextos diversificados dialogando com campos acadêmicos fragmentados, como a história do cinema, artes plásticas, comunicação, sendo possível encontrar quatro eixos na produção animada. O primeiro diz respeito à animação com uma certa utilidade, que serve para difundir uma mensagem política ou um produto; o segundo eixo refere-se ao cinema de animação comercial, aproximando-se do cinema de estúdio em filmagem real, pelo modo de produção ; o terceiro diz respeito à animação de autor, próxima ao do cinema experimental e, finalmente, o último eixo está ligado à animação encontrada nos efeitos especiais e visuais (DENIS, 2010, p. 11).

Mas apesar das diferenças entre as quatro modalidades de produção e de pensamento da animação- sendo “Mary e Max”, mais próximo do cinema autoral e “ParaNorman”, do cinema comercial-, as técnicas utilizadas têm em comum ajudar o espectador a franquear as fronteiras estabelecidas entre real e imaginário, mesmo que os objetivos dessa operação possam ser muito diferentes. *“Não são mundos esterilmente isolados, mas universos em discussão permanente com o universo conhecido do espectador”* (DENIS, 2010, p. 12). Um nome de destaque no cenário da animação, no início do século passado, que conjugava com esse pensamento foi o do cartunista norte-americano Winsor McCay. Dotado de uma sensibilidade artística peculiar, McCay produzia trabalhos de traços econômicos, mas com estilo gráfico sofisticado. Com seu primeiro desenho animado- “Little Nemo” (1911)- leva para a animação a ilusão da “coisa viva”, deixando os espectadores incrédulos frente à sua capacidade de simular movimentos naturais e aplicar características de personalidade nos personagens (BARBOSA JÚNIOR, 2011). No próximo trabalho, “How a Mosquito Operates” (1912), Winsor McCay mostra como um mosquito age durante o sono de um homem, de forma inoportuna, fazendo com que o personagem alado conquiste a cumplicidade do espectador.

Dois anos depois, o desenhista lançou o primeiro grande marco da história do cinema de animação, o curta “Gertie the Dinossaur” (1914). Gertie era uma personagem brincalhona que interagia com seu criador em espetáculos de variedades. Além de antecipar interações no formato de jogos e tensões entre os espaços 2D e 3D, Gertie precedeu e influenciou a animação voltada para personalidades da Disney. Segundo Barbosa Júnior (2011), nesse filme *“estavam estabelecidas as bases do personagem de animação, com delineamento de sua personalidade por meio de um trabalho de concepção visual integrado a movimentos típicos*

que dão estilo e criam as condições para sua individualização” (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 59).

No entanto, o modo de produção de Winsor McCay estava longe do que viria a ser a indústria de animação, nascida em Nova York, no princípio dos anos de 1910. Baseada em adaptações de *comics* ou publicitárias, a produção em massa pelos estúdios necessitava de maior agilidade da equipe de desenhistas, e quem otimizou esse trabalho foram John Randolph Bray e Earl Hurd, considerados nomes importantes, na época, por criarem os cenários impressos e as celulóides transparentes, respectivamente, reduzindo os custos e otimizando o tempo. Bray, Bill Nolan e Raoul Barré serão os primeiros animadores a formar estúdios e, a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, as produções foram incentivadas pelos estúdios clássicos, sendo a Paramount a primeira a criar departamentos de animação próprios no fim dos anos de 1920.

Nessa mesma década, Walter Elias Disney investiu no ramo da animação com o irmão Roy, mudando-se para Hollywood, onde criou o Mickey Mouse, protagonista, em 1928, do curta “Steamboat Willie”, o primeiro desenho animado a utilizar som totalmente sincronizado. Quase dez anos antes, Otto Messmer foi o responsável pela criação de um felino negro e engraçado: o Gato Félix. Pat Sullivan, dono australiano do estúdio detentor dos direitos autorais do felino animado, inicialmente, resistiu em aderir ao cinema sonoro, fazendo com que esse personagem fosse perdendo espaço para Mickey Mouse. Somente na década de 1950, é que o Gato Félix reabilitar-se-ia junto ao público, com a veiculação de seus desenhos na TV.

Ainda na década de 1920, os norte-americanos veriam surgir, pelas mãos dos irmãos Max e Dave Fleischer²⁰ - do estúdio Out of the Inkwell, Inc., uma personagem bastante popular e sensual, que mais tarde tornar-se-ia um ícone mundial. Trata-se de Betty Boop, uma garota com jeito provocante, que, usando um vestido curto preto, sem alça, deixava à mostra suas pernas e a cinta liga. Indo além dos padrões estabelecidos pela sociedade na década de 1930, chegou a passar pelo crivo do Código Hays e perder parte do seu *sex-appeal*. Segundo Denis (2010), como as animações eram voltadas para um público em geral, os animadores tinham que ser cautelosos quanto às cenas de sexo explícito por conta da censura.

Para contornar as diretrizes do Código, o antropomorfismo²¹ tornou-se uma tendência do desenho animado, assim como uma exploração exagerada das *gags*²² ultrajantes, para que

²⁰ Ainda criariam o personagem Popeye (1933) e seriam responsáveis pelo longa-metragem “As Viagens de Gulliver” (1939), distribuído e financiado pela Paramount.

²¹ Refere-se a dar características humanas a animais ou objetos inanimados, usado originalmente em contos morais como os contos de fadas.

²² Números cômicos que exploram o sofrimento do personagem.

outras mais interessantes passassem despercebidas. Estranhamente, a série “O Soldado Snafu”, produzida durante a guerra sob a encomenda do Ministério da Defesa, continha cenas violentas, mulheres nuas, estereótipos racistas, imagens e sons grosseiros. A justificativa da censura militar para a liberação dessas inserções é que os filmes eram destinados, exclusivamente, aos homens da frente de batalha, corroborando os valores sociais machistas da sociedade em questão (DENNIS, 2010).

Na transição da década de 1930 para 1940, os estúdios da Universal, Warner Bros. e MGM, contaram com novos autores, desenvolvendo um cinema mais formalista que realista, priorizando as formas, as cores e a velocidade. Havia uma tendência em romper com a estética e ideologia difundidas pela Disney, de modo que animadores como Tex Avery (MGM) e Philip Brophy (Warner) exploraram a estética urbana, a aparência humana real e concreta; a força mecânica e os efeitos da velocidade, deixando o classicismo de lado e indo ao encontro da suposta modernidade. Animadores como Avery e Chuck Jones faziam ataques diretos ao universo criado por Walt Disney, através de *gags* que “abatiam” uma das figuras do *american way of life*. “O objetivo era conseguir o equivalente a um dito espirituoso, uma simples referência divertida e sem profundidade real” (DENIS, 2010, p. 194).

Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema de animação passa a contar com autores que reagem ao novo mundo que se anunciava. Ainda que a segunda metade da década de 1940 e início de 1950 seja um período de supremacia da Walt Disney Animation Studios- sobretudo por conta do sucesso de “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937)-, a animação oriunda do Leste Europeu e do Canadá começa a despontar, devido à força alegórica aliada à liberdade de expressão (DENIS, 2010, p. 149). Importante frisar um ponto decisivo para as transformações sofridas, nessa época, trata-se da crise que se abateu no Império da Disney, no início dos anos 1940. Com sérios problemas financeiros por conta dos mal fadados “Pinóquio” e “Fantasia”- ambos de 1940-, da queda da bilheteria no mercado exterior, por conta da Segunda Guerra Mundial, além de desentendimentos com o irmão Roy, Walt Disney também via seu estúdio estremecer por conta da divisão dos trabalhadores (em parte em consequência de desentendimentos com o próprio chefe, e também, brigas internas por disputa de salários) (GABLER, 2013).

No entanto, essa época de certa fragilidade econômica dos Estúdios Disney é emblemática. Vito Russo (1987) chama a atenção para o fato de que alguns filmes da Disney apresentam conotações homossexuais nas relações de alguns personagens. Em “Pinóquio” (1940), a raposa João Honesto e o gato Gideão, dois vilões que vendem o boneco de madeira para Stromboli e, depois, levam-no para a Ilha dos Prazeres, tentam seduzi-lo cantando “Hi-Diddle- Dee-Dee” cuja letra diz: Hi-diddle-dee-day/An actor's life is gay/It's great to be a

celebrity/An actor's life for me/Hi-diddle-dee-dum/An actor's life is fun// (Hi-diddle-dee-day/a vida de um ator é gay/É ótimo ser uma celebridade/A vida de um ator para mim/Hi-diddle-dee-dum/Vida de um ator é divertido). O termo *gay* (em português, “alegre”, “feliz”) nesta canção, dá margem a uma outra interpretação, ligada à questão sexual.

Já, em “Cinderela” (1950), os ratos Jaq e Tatá, voluntários para ajudar no término do vestido da protagonista, são censurados por uma rata, na canção “The Work Song”. Quando Tatá cantarola “I’ll cut it with the scissors” e Jaq complementa com “And I can do the sewing”, a rata retruca “Leave the sewing to the women/you go get some trimming”, numa conotação preconceituosa. Mais tarde, em outra cena, os dois ratos ficarão abraçados, contemplando Cinderela, numa cena que sugere uma intimidade “exacerbada” entre os camundongos, para uma sociedade heteronormativa e machista.

Essas cenas são raridade, não só pelo controle do Código Hays, que também incidia sobre os filmes de animação norte-americanos, como pelo conservadorismo das produções Disney, que efetuavam a socialização das novas gerações, ensinando valores, comportamentos e as consequências de condutas dos personagens. Enquanto nos primeiros curtas-metragens, o humor se sobressaía e abria espaço para a agressividade dos personagens, após os protestos da Igreja, a inocência se apresenta como “verdade absoluta”, sendo poderosa e influente para legitimar o espetáculo do entretenimento como fantasia escapista. Segundo Henry Giroux (2001), a Disney molda a forma como a paisagem cultural da América é imaginada, sendo sua imagem de ícone cultural americano, reforçada através da penetração do seu “império” em cada aspecto da vida social. *“As crianças experimentam a influência cultural da Disney através da confusão de representações e de produtos encontrados em vídeos domésticos, shoppings, filmes educacionais, bilheterias, programas populares de TV e restaurantes familiares”* (GIROUX, 2001, p. 91).

Romero (2010) reforça esse pensamento quando diz que os Estúdios Disney não ignoram a história, mas sim, recriam-na como ferramenta pedagógica e política a seu favor. *“A inocência é o mecanismo com o qual se apresenta e difunde determinadas narrativas históricas, representações mentais e práticas culturais determinadas intencionalmente”* (ROMERO, 2010, p. 94). Por exemplo, a família, geralmente incompleta, com a ausência de um dos pais, predomina nos roteiros Disney como uma rejeição à imagem de uma infância sexualizada e às relações de amor entre os membros da família. As personagens femininas, não raro, recebem tratamento negativo, reforçando estereótipos, tendo que sacrificar-se pelo amor de um príncipe (“A Pequena Sereia”), disfarçar-se de homem para serem aceitas no exército (“Mulan”) ou sendo transformada em “supermodelo” (“Pocahontas”).

Giroux (2001) aponta a presença da ideologia racista nas animações da Disney, não só representada como imagem negativa, mas também aparecendo nos sotaques e na linguagem racialmente codificada. Enquanto os árabes “maus” de “Aladin” falam com sotaque estrangeiro abafado, o protagonista e Jasmine falam num inglês americano padrão. O capitão John Smith de “Pocahontas”, cuja reputação histórica foi construída a partir da perseguição e assassinato de “indígenas”, é mistificado pela Disney, sendo transformado num homem branco moralmente espiritualizado. *“Esses filmes produzem um grande número de representações e códigos nos quais é ensinado às crianças que diferenças culturais que não correspondem à marca de etnia branca de classe média são anticonvencionais, inferiores, ignorantes e uma ameaça a ser superada”* (GIROUX, 2001, p.102).

Com relação à representação de personagens homossexuais nos filmes de animação da Disney, percebemos que das 54 produções em longa-metragem dos estúdios, realizadas desde o lançamento de “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937) até hoje, nenhuma apresenta um personagem assumidamente gay, sendo a heteronormatividade preponderante. Ainda assim, em várias produções desses estúdios, sobretudo aquelas lançadas a partir de 1989, é aventada a possibilidade, em alguns personagens secundários, de uma não-heterossexualidade, seja pelo gestual característicos da inversão de gênero apresentado, por se travestirem do sexo oposto ou transmitirem afetuosidade “exacerbada” por outro personagem do mesmo sexo, a exemplo do governador Ratcliffe (“Pocahontas”), Timão e Pumba (“O Rei Leão”), Príncipe Achmed (“Aladin”), Le Fou (“A Bela e a Fera”), Hades (Hércules), entre outros.

Recentemente, no filme “Frozen” (2013), o personagem Oaken, dono da Wandering Oaken's Trading Post and Sauna, apresenta sua família a Anna e Kristoff, quando esses estão no seu estabelecimento comercial, a fim de comprar roupas de frio. Na cena, Oaken dirige um “Hi, family” em direção à sauna, onde se encontram um homem musculoso e mais quatro crianças. Estes respondem com um esfuziante “Yo hoo”, o que suscita a possibilidade de que Oaken e o rapaz formem um casal e os quatro jovens sejam seus filhos.

Mesmo a contracultura sendo iniciada nos anos de 1950 e a revolução sexual na década seguinte, gerando profundas transformações nos padrões familiares, com os jovens buscando formas de comportamento e expressão alternativa na produção de culturas marginais, os filmes de animação norte-americanos demoraram praticamente 40 anos para romperem com modelos ideológicos estabelecidos ainda na era do Código Hays. Novos estúdios como a Pixar Animation Studios, DreamWorks Animation, Blue Sky Studios surgem a partir da segunda metade dos anos de 1980, com novas estruturas narrativas, ritmo acelerado, captadores sensoriais de atenção muito frequentes, desconstrução do

formato estereotipado dos contos de fadas e, até, a introdução de personagens que subvertem os padrões tradicionais.

Enquanto a Pixar - em co-produção com a Disney - conseguiu projeção internacional com a trilogia “Toy Story” (1995/1999/2010), a DreamWorks notabilizou-se com as franquias de “Shrek” (2001/2004/2007/2010) e “Madagascar” (2005/2008/2012) e a Blue Sky consolidou a marca com a quadrilogia de “A Era do Gelo” (2002/2006/2009/2012). Ainda que a Pixar tenha inaugurado uma nova fase na animação - com personagens bem irônicos e originais, a não adesão ao musical e com o recurso da computação gráfica de alta tecnologia -, quando a questão é quebra de paradigmas, a DreamWorks lidera com a sátira de contos tradicionais e representações fora do convencional. Em “Shrek”, por exemplo, o personagem-título é apresentado como um anti-herói, enquanto a princesa Fiona é uma habilidosa lutadora de kung fu, que parece não precisar que ninguém a salve do perigo.

A peculiaridade da quadrilogia animada está na introdução de personagens tidos como de “grupos minoritários”, como a transgênera (Irmã Feia), os *cross-dressing* (Pinóquio e Lobo Mau) e o metrosssexual (Príncipe Encantado), proporcionando uma importante discussão sobre questões de gênero em cinema de animação. A introdução desses elementos na trama, ainda que de maneira secundária, aponta para uma preocupação dos realizadores e/ou produtores em acompanhar os movimentos de inclusão social, sobretudo do grupo LGBTTTT, possibilitando uma pluralidade de vozes.

Vimos que a partir dos anos de 1990, justamente após o término do governo conservador de Ronald Reagan, gradualmente, personagens que fugiam do padrão da heteronormatividade foram ganhando visibilidade nas animações. Se concebermos uma relação estreita entre representação e poder, essa ausência no meio cinematográfico, até uma determinada época, sugere que a tais indivíduos não era concedida uma posição de sujeito inteligível, o que evidencia sua marginalização nas mídias e na sociedade. Quando representados, porém, os personagens são, na sua maioria, engraçados, estereotipados e têm pouca importância na narrativa, sendo apontados como coadjuvantes.

Segundo Shohat e Stam (2006), o estereótipo é entendido como

Qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como ‘naturalmente’ diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada (SHOAT; STAM, 2006, p. 269).

A gárgula Hugo de “O Corcunda de Notre Damme” (1996), o grão-vizir Jafar de “Aladin” (1992), o tubarão Leni de “Espanta Tubarão”(2004), Lord Farquaad de “Shrek”(2000) e Rei Julien da trilogia “Madagascar” provavelmente sejam alguns dos personagens que são indiretamente identificados como *gays*, performatizando o gênero de forma a desestabilizar as normas socialmente aceitas, porém, explicitar a homossexualidade no cinema de animação ainda hoje é pouco comum, sendo um tema “tabu” em filmes direcionados para o público infantil. Todavia, alguns personagens são retratados de modo tão marcadamente desviante que beiram uma implícita caracterização homossexual estereotipada. Ainda que a criança, a depender da idade, não compreenda cognitivamente o significado destas performances, em algum nível, o comportamento ali exposto é potencialmente absorvido e a diversidade – sexual e/ou de gênero - é minimamente problematizada.

É neste sentido que a presente pesquisa propõe analisar os personagens assumidamente homossexuais que aparecem, pela primeira vez, nos filmes de animação com o objetivo de compreender sua representação identitária. Referimo-nos ao Damian, de “Mary e Max” (2009), e Mitch, de “ParaNorman” (2012). A partir dessa observação e análise, poderemos traçar um olhar crítico sobre a contribuição (ou não) dessas representações em legitimar grupos tidos como minoritários e contra hegemônicos no que concerne à sexualidade.

CAPÍTULO 3: ASPECTOS METODOLÓGICOS

3.1 Análise de Conteúdo

Um dos primeiros estudos na linha da análise do conteúdo desenvolvido nos Estados Unidos - “Do Newspapers Now Give the News?”-, publicado em 1893 por G. J. Speed demonstrava como as intrigas, os escândalos e os esportes haviam substituído assuntos de ordem religiosa, científico e literário nos jornais nova-iorquinos, entre 1881 e 1893 (DUARTE; BARROS, 2014). Com a virada do século, outras disciplinas começaram a utilizar a análise do conteúdo entre suas técnicas de pesquisa, sendo que no campo da comunicação, o destaque ficou por conta de Walter Lippman e H. D. Lasswell, que publicaram, respectivamente, a obra “Public Opinion” (1922) e “Propaganda Technique in the World War” (1927).

Na década de 1940, a análise do conteúdo continuou sendo um método utilizado por pesquisadores da área jornalística, mas ampliou seu escopo com análises de romances autobiográficos e cartas, respectivamente, da autoria de R. K. White e A. L. Baldwin. Foi o pesquisador E. Berelson, auxiliado por P. Lazarsfeld, que elaborou regras de análise e definiu o método como sendo *“uma técnica de investigação que tem por finalidade a descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto da comunicação”* (BARDIN, 2010, p. 20).

Segundo Laurence Bardin (2010), é a descrição analítica, através de procedimentos sistemáticos e objetivos, que demanda um tratamento da informação contida nas mensagens, seja através da análise dos significados, seja através da análise dos significantes. A autora também chama a atenção para a inferência- através da qual o analista deduzirá de maneira lógica conhecimentos sobre o emissor da mensagem e sobre o meio (condições de produção). Se a descrição é a primeira etapa necessária à análise do conteúdo e a interpretação, a última, a inferência é o elo de ligação entre elas duas (BARDIN, 2010, p. 37).

As inferências são a principal razão da análise do conteúdo, pois não só produzem suposições subliminares ou deduções lógicas acerca de determinada mensagem, como também embasa-as com pressupostos teóricos de diversas concepções de mundo e com as situações concretas de seus produtores ou receptores (CAMPOS, 2004). O analista tem que considerar quais dados ele vai analisar, sob que contexto e qual o objetivo dessa análise, não esquecendo de relacionar os dados obtidos com alguns aspectos do contexto e de estabelecer critérios para a validação dos resultados.

Bardin (2010) estruturou o método da análise do conteúdo em cinco etapas: organização da análise, codificação, categorização, inferência e tratamento informático. Dentro da primeira etapa, encontramos três fases cronológicas: pré-análise (diz respeito ao planejamento de um programa sistematizado das ideias iniciais para o desenvolvimento de operações sucessivas, onde o analista terá que escolher os documentos para análise; à formulação de hipóteses e dos objetivos, além dos indicadores que fundamentam a interpretação final); exploração de material (refere-se à análise, envolvendo operações de codificação, decomposição ou enumeração) e tratamento dos resultados obtidos e interpretação (os resultados em estado bruto são tratados de forma a serem significativos e válidos) (BARDIN, 2010).

A codificação é a etapa onde os dados brutos serão transformados, sistematicamente, segundo regras de recorte, classificação, agregação e enumeração, permitindo atingir uma representação do conteúdo. As unidades de registro ou de análise, que existem no ponto de interseção de unidades perceptíveis e de unidades semânticas, podem ser exemplificadas como personagens de um filme, por exemplo. As regras de enumeração referem-se ao modo de contagem das unidades de registro que levarão ao estabelecimento dos índices- frequência, tendência e intensidade- nas pesquisas sobre as comunicações de massa. As unidades de contexto, por sua vez, servem de unidade de compreensão da unidade de registro, fixando limites contextuais para interpretá-la. Só depois da identificação e codificação dessas unidades é que parte-se para a categorização (BARDIN, 2010).

Já a categorização, influenciada pelos critérios semântico, sintático, léxico e expressivo, “*consiste no trabalho de classificação e reagrupamento das unidades de registro em número reduzido de categorias, com o objetivo de tornar inteligível a massa de dados e sua diversidade*” (DUARTE; BARROS, 2014, p. 298). A análise categorial é uma das técnicas utilizadas para a realização da análise de conteúdo, desmembrando o discurso em categorias. A partir dos critérios de escolha e de delimitação dessas categorias são determinados pelos temas relacionados aos objetos de pesquisa e identificados nos discursos dos sujeitos pesquisados (BARDIN *apud* VALENTIM, 2005, p. 176). As inferências estão centradas nos aspectos implícitos da mensagem analisada e pode ser agrupada em específicas e gerais. É a partir das inferências que haverá a comparação de dados, mediante discursos e símbolos, com os pressupostos teóricos de diferentes concepções de mundo, de indivíduo e sociedade. Por fim, o tratamento informático, onde será avaliado, efetivamente, o benefício do computador no auxílio à pesquisa. Atualmente, a utilização do computador na análise de conteúdo divide-se em três espécies principais: análises estatísticas, em que dados são classificados, reorganizados e descritos em índices numéricos, visando o seu processamento

em *softwares*; o auxílio nos estudos e descobertas, a fim de estabelecer um panorama geral sobre o conteúdo de um grande material textual e, por fim, a análise de conteúdo por computador, com o objetivo de representar algum aspecto do contexto social dos dados (DUARTE; BARROS, 2014, p. 300).

A pré-análise é a fase de organização, propriamente dita, de um trabalho de pesquisa de Análise de Conteúdo, que tem por objetivo “operacionalizar e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas num plano de análise” (BARDIN, 2010, p.121). Nessa etapa assistimos aos filmes “Mary e Max” e “ParaNorman” e foram feitas anotações sobre o aspecto narrativo, reservando uma maior atenção às cenas em que os personagens Damian e Mitch - primeiros personagens gays assumidos em filmes de animação para o cinema- participam. A partir de anotações pormenorizadas das cenas em que estes dois personagens aparecem, foi possível observar algumas de suas características comportamentais e psicológicas que apareciam com frequência na trama.

Tendo em vista que os dois personagens homossexuais dos referidos filmes são o *corpus* da análise, buscaremos analisar suas características comportamentais e psicológicas (categorias) e como estas influenciam na representação dos mesmos, a fim de comprovar uma aproximação ou afastamento da lógica hegemônica do que se denomina de heteronormatividade. Esses indicadores nos auxiliarão para responder aos seguintes questionamentos ou hipóteses²³:

- Quais tipos de representações surgem da mediação realizada pelo cinema de animação, especificamente, do *corpus* em questão?
- Essas representações corroboram uma estereotipia ou deflagram novos papéis sociais positivos ?
- Qual o grau de importância desses personagens na trama e como eles se relacionam com os seus respectivos companheiros?

A partir da observação de traços e da maneira de ser e de agir dos personagens, dentro das narrativas apresentadas, fomos construindo um perfil destes e criando categorias. A codificação deu-se a partir da repetição desses traços, constituindo-se em unidades de registro que foram pensadas com o intuito de auxiliar na comprovação da identidade sexual dos personagens analisados. O pesquisador e diretor de animação da Animation Academy at

²³ Hipótese é uma afirmação provisória que nos propomos verificar (confirmar ou infirmar), recorrendo aos procedimentos de análise. Trata-se de uma suposição cuja origem é a intuição e que permanece em suspenso enquanto não for submetida à prova de dados seguros (BARDIN, 2010, p. 124).

Loughborough University, Paul Wells, em seu livro “Understanding Animation” (1998), discorre sobre estratégias narrativas utilizadas no ato de contar histórias no cinema de animação. Algumas dessas são também comuns ao cinema *live-action*, outras são exclusivas da animação.

As principais estratégias são: metamorfose (capacidade de uma imagem, literalmente, mudar para outra completamente diferente); condensação (a animação no curto formato consegue comprimir um elevado grau de informação narrativa, num período de tempo limitado, para isso são utilizados o corte elíptico e a elisão cômica); sinédoque (espécie de metonímia, em que a representação de uma parte de uma figura ou objeto representa o todo desse objeto); simbolismo e metáfora; fabricação; som (criação de uma atmosfera humorística e de vocabulário para entendimento dos códigos visuais da animação); performance; coreografia (utilização de dinâmicas próprias de movimentos com fins narrativos) e penetração (possibilidade de mostrar de forma figurativa coisas impossíveis de serem representadas no mundo real como o funcionamento das emoções) (WELLS, 1998)²⁴.

Em relação ao personagem, Beth Brait (1985) afirma no livro “A Personagem”, que através da narrativa- seja em primeira pessoa ou terceira pessoa- é possível caracterizar a personagem sob um determinado ponto de vista. No caso do narrador na terceira pessoa, como observamos em “Mary e Max”, ele será o responsável pelo acúmulo de traços dos personagens principais, como indícios da maneira de ser e de agir desses agentes das ações, auxiliando o espectador na sua construção. A descrição, a narração e o diálogo acumulam signos e combinam-nos de maneira a focalizar os traços que, concretizando essa existência com palavras, remetem a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor (BRAIT, 1985, p. 58).

Nesse mesmo filme, ainda observamos o narrador na primeira pessoa- como é o caso de Mary e de Max, em determinadas cenas- implicando na sua condição de personagem, envolvidos com os acontecimentos que estão sendo narrados. É como se tivéssemos dois graus distintos de narração: um fornecido pela imagem e, outro, pela fala. Por isso, há uma tensão, uma incompatibilidade na maneira como Damian é descrito por Mary e como ele se mostra para o espectador numa narrativa de inserção. Com Mitch isso não acontece, tendo em vista que a forma narrativa linear de ParaNorman e a maneira como os personagens são apresentados, não suscita essa possibilidade.

As cinco categorias elencadas na fase da pré-análise, a fim de subsidiar os processos analíticos, as quais emergiram dos aspectos psicológicos e comportamentais dos personagens analisados são: **aceitação/rejeição, desejo/não-desejo, masculinidade/feminilidade,**

²⁴ Tradução livre da autora

felicidade/infelicidade e **vaidade**. A partir da ocorrência dessas categorias- excetuando felicidade/infelicidade, que não é explorada no personagem Mitch -, separamos as cenas mais relevantes em que os personagens estudados demonstravam tais sentimentos e/ou comportamentos e utilizamos a análise fílmica como ferramenta norteadora, a fim de avaliarmos até que ponto certos elementos técnicos auxiliam na intensificação dessas características comportamentais interferindo nas formas de representação. Na tabela 1, a seguir, verificamos a ocorrência das categorias a serem analisadas nos respectivos personagens, Damian e Mitch.

Tabela 1- Aspectos Psicológicos e Comportamentais dos Personagens Gays

Personagens Categorias	Damian	Mitch
Aceitação/Rejeição	X	X
Desejo/Não-desejo	X	X
Felicidade/Infelicidade	X	–
Masculinidade/Feminilidade	X	X
Vaidade	X	X

Fonte: elaborada pela autora

3.1.1 Categorização dos Aspectos Comportamentais dos Personagens

Se, por um lado, os papéis de gênero são um conjunto de deveres, proibições e expectativas acerca dos comportamentos e atividades considerados socialmente apropriados para as pessoas que possuem um determinado sexo²⁵ - onde os papéis das mulheres e dos homens são tipificados simbolicamente como expressões da feminilidade e masculinidade, tendendo em se converter em rígidos estereótipos-, por outro lado, vemos as regras normativas sociais também se voltarem para o controle do corpo, com a sexualidade se tornando um elemento importante na produção de diferenças identitárias (PRADO; MACHADO, 2012, p. 33).

Sendo a identidade, um processo ao mesmo tempo individual e coletivo de significações, com implicações psicológicas e sociais, as identidades homossexuais envolvem não somente as formas e práticas

²⁵ Tradução literal de “El roles de género son conjunto de deberes, prohibiciones y expectativas acerca de los comportamientos y actividades considerados socialmente apropiados para las personas que poseen um sexo determinado” (MURGUIALDAY, 2005-2006).

de exercer a sexualidade, mas suas performances públicas, a construção dos direitos e deveres conquistados, as formas de opressão, entre outras questões que sempre estão circunscritas pela forma moral e estética concorrente a determinada posição hegemônica de objetivações sociais de indivíduos, grupos e sociedades (PRADO; MACHADO, 2012, p. 18).

Mesmo dentro do grupo dos homossexuais encontraremos discursos diferentes, assim como uma identidade heterogênea, onde podem transitar tanto o gay efeminado quanto o mais viril, mas, geralmente, o segundo grupo exercendo um poder sobre o primeiro, impondo estilos de sentimento e expressão. Entendida como “desvio” do que seria o comportamento apropriado para homens, a homossexualidade se aproximaria do comportamento feminino.

Na década de 1950, a psicóloga norte-americana, Ruth Hartley, a partir de seus estudos entendeu que o menino se define em primeiro lugar, negativamente, ou seja, define a masculinidade negando “o que é ser feminino” (BADINTER, 1993, p. 34). Longe de ter um modelo universal, a masculinidade seria uma ideologia, uma construção social relacional com a feminilidade, que tende a justificar a dominação do homem sobre a mulher. O comportamento masculino adequado que é definido pela sociedade heteronormativa é feito de manobras de defesa, onde os homens devem temer manifestar qualquer tipo de feminilidade, de sensibilidade, passividade e desejar e ser desejado por outro homem. Suas atitudes tendem a ser agressivas, rudes e, se procuram a amizade com outros homens, evitam a aproximação com os homossexuais. Segundo Badinter (1993), *“uma vez que a nossa concepção de masculinidade é heterossexual, a homossexualidade desempenha o útil papel de contraste e sua imagem negativa reforça ao contrário o aspecto positivo e desejável da heterossexualidade”* (BADINTER, 1993, p. 106).

“Traidor da causa masculina”, o homossexual é visto como um desviante e sua estigmatização é resultado de um processo de classificação da sexualidade, objetivando sua regulação e o controle. Os homossexuais afeminados, muitas vezes, passivos, indiscretos, vaidosos e de gestual exagerado, tendem a ser mais estigmatizados e alvos em potencial de homofóbicos, pois desencadeiam nestes, uma angústia devido à tomada de consciência de suas próprias características femininas. Na mídia, esses sujeitos ganham espaço pela performance exageradamente caricata, que predispõe a uma maior espetacularização de sua imagem. Essa estereotipia só pode ser desconstruída se a mídia, a partir de suas narrativas, também oportunizar a aparição da masculinidade homossexual e possibilitar uma reflexão crítica sobre o assunto (PRADO; MACHADO, 2012). Mais além, seria preciso uma profunda revisão acerca da direta relação entre gênero e sexualidade, comum na sociedade, por meio da diversidade de representação no que concerne a características tidas como femininas ou

masculinas, assim como a orientação sexual, não mais baseada no binarismo, mas na pluralidade.

Foi partindo de certas características marcantes dos personagens gays, Damian e Mitch, e tomando como referência a sociedade heteronormativa, em que vivemos, onde a masculinidade está estritamente ligada à matriz da heterossexualidade, que elencamos as categorias aceitação/rejeição, masculinidade/feminilidade, felicidade/infelicidade, vaidade e desejo/não-desejo, a fim de nortear nossa análise acerca do modo de representação dos personagens nos filmes de animação “Mary e Max” e “ParaNorman”, primeiros filmes de animação a representarem personagens assumidamente gays.

Condicionaremos a análise fílmica - mais especificamente, das cenas em que os personagens aparecem - a partir de cada uma dessas categorias, demonstrando como se comportam Damian e Mitch, suas diferenças e similitudes, ao mesmo tempo em que traçaremos um perfil de cada um, até concluirmos sobre a maneira como são representados.

3.2 Aspectos da Análise Fílmica

Devido à natureza complexa de um filme ou de materiais audiovisuais, a análise fílmica torna-se um conjunto de operações aplicadas sobre um objeto determinado e consistente em sua decomposição e sua sucessiva recomposição, com a finalidade de identificar melhor os princípios da construção e o seu funcionamento (CASSETTI; DI CHIO, 1991). Não há, contudo, um modo analítico que capte uma verdade única do texto fílmico, sendo a análise condicionada às diferentes orientações teóricas e às condições de exame técnico do objeto-filme. Porém, a regra é desmontar o filme e estender seu registro perceptivo. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2011),

Analisar um filme ou um fragmento é [...] no sentido científico do termo, [...], decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p.14).

Enquanto o primeiro momento da análise, tida como desconstrução, equivale à descrição, o segundo momento, em que ocorre a reconstrução, é onde se estabelecem elos entre os elementos isolados gerando um todo significante. A descrição trata de um trabalho minucioso do observador, em que ele recorre a uma série de elementos do texto, de forma detalhada e completa. Já na fase da reconstrução, o ato interpretativo será importante, sendo o trabalho do observador interativo com o objeto, empenhado numa reconstrução pessoal dos

elementos anteriormente separados (CASSETTI; DI CHIO, 1991). Ainda que para nossa pesquisa não seja primordial o processo de produção, as formas de consumo ou as avaliações críticas obtidas pelos filmes analisados, não podemos desconsiderar o filme como “*produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico*” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 51), a partir do momento que limitarmos o campo de investigação, escolhermos o método de exploração e definirmos os aspectos que queremos estudar.

O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista (VANOYE; GOLIOT, 2011, p. 52)²⁶.

Diego Arias (2004) chama a atenção para o fato de que, um filme para ser interpretado por um sujeito, faz-se necessário que este esteja atraído pela obra, que lhe desperta um interesse estético. “*A apreciação da obra cinematográfica não somente implica numa relação entre um objeto sensível e uma percepção sensibilizada, mas também um certo sentido de mundo, uma certa ideologia estética que emoldura e alimenta um imaginário da arte*”²⁷ (ARIAS, 2004, p.268). É importante salientar que, sobre a análise do filme pesam a compreensão preliminar que se tem do texto, bem como a presença de uma hipótese exploratória, uma espécie do que poderia ser o melhor da fase do reconhecimento.

Segundo a classificação de Casetti e Di Chio (1991), os códigos do filme sonoro são: códigos tecnológicos, visuais, gráficos, sonoros e de montagem. Para o presente estudo, valemo-nos dos códigos visuais e sonoros. Dentro dos códigos da série visual, temos o grupo da iconicidade (códigos de denominação e reconhecimento icônico, de transcrição icônica, de composição icônica, iconográficos e estilísticos), da composição fotográfica e da mobilidade.

Os códigos de denominação e reconhecimento icônico são sistemas de correspondência entre os traços icônicos e traços semânticos da língua que permitem que o espectador identifique as figuras na tela, modulando a experiência direta que se tem do mundo e interpretando-o. Os códigos de transcrição icônica asseguram a correspondência entre os traços semânticos e os artifícios gráficos através dos quais se restitui o objeto com suas características. Os do tipo de composição

²⁶ Grifo original

²⁷ Traduzido do original: “La apreciación de la obra cinematográfica no sólo implica una relación entre um objeto sensible y una percepción sensibilizada, implica también un certo mundo de sentido, uma certa ideologia estética que encuadra y alimenta, ya sea em su nivel más bajo y operativo o más alto y epistémico, un *imaginário del arte*” (ARIAS, 2004, p.268).

icônica organizam as relações entre os diversos elementos no interior da imagem e regulam a construção do espaço visual. Os códigos iconográficos são aqueles que regulam a construção das personagens de uma maneira fortemente convencional e com significado fixo, através de características físicas e psicológicas. Por fim, os códigos estilísticos que estão diretamente ligados aos traços autorais do diretor (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 81).

Os códigos da série visual ligados à composição fotográfica vão trabalhar com a imagem enquanto produto bruto de uma duplicação mecânica. Eles são mais específicos da linguagem cinematográfica do que os códigos da iconicidade e caracterizam-se, efetivamente: pelo enquadramento, perspectiva, iluminação e cor. Segundo Gardies (2008) o enquadramento remete ao conjunto indissolúvel formado pelo quadro e por aquilo que nele aparece e se organiza: o campo.

O campo da imagem é assim atravessado por uma infinidade de linhas dramáticas, emocionais, axiológicas e plásticas, e de referências narrativas, culturais e intertextuais que se lêem na iluminação de um rosto, num arrepiar de pele ou na lentidão de um gesto, numa oposição de sombra e luz, num brilho ou numa degradação da cor (GARDIES, 2008, p.11)

Estudar um enquadramento é levar em conta tudo que o constitui num espaço delimitado e organizado. A partir da escala de planos e campos, o analista poderá classificar a quantidade de espaço apresentado e a distância dos objetos filmados. Com relação aos planos²⁸, a classificação varia de autor para autor, mas utilizaremos a preconizada por Briselance e Morin (2011), numa forma mais simplificada, onde tem-se o close-up (enquadramento muito próximo, concentrado na boca e olhos do personagem), grande plano (enquadramento que elimina o cenário por trás do personagem), plano próximo (mostra um personagem, às vezes, dois, ao nível do peito), plano semi-médio (enquadra o personagem da cintura para cima), americano (enquadra o personagem do joelho para cima), plano médio (mostra os personagens de pé, corpo inteiro), plano geral (destaca o cenário, a paisagem em detrimento dos personagens). A maior parte dos tipos de plano tem a finalidade da comodidade da percepção e clareza narrativa e seu tamanho é importante em termos emocionais e em relação à identificação do público com o personagem ou história (BRISELANCE; MORIN, 2011, p. 302-305).

²⁸ O plano é a unidade criadora do filme, podendo ser definido como a porção de ação registrada na película ou no disco rígido entre o início e a parada da câmera (BRISELANCE; MORIN, 2011, p. 298).

Já no quesito campo, a escolha das objetivas da câmera é que determinará sua distância focal²⁹ e, conseqüentemente, a profundidade de campo. À medida que a câmera se afasta ou se aproxima do objeto criam-se várias dimensões ou valores de planos e a utilização de diferentes objetivas modifica o enquadramento de base, acrescentando efeitos de perspectivas e deformações do volume. Favorecendo, eventualmente, ambições estéticas e narrativas, a profundidade de campo *“é a zona onde os objetos e as personagens são nítidos, compreendidos entre dois limites: um mais ou menos próximo da câmera e outro mais ou menos afastado dela, no seu eixo de filmagem”* (BRISELANCE; MORIN, 2011, p. 396).

Os elementos que vão influenciar sobremaneira na profundidade de campo são a iluminação e as objetivas, sendo que a iluminação tem mais valor na determinação da variação da profundidade de campo, onde planos muito iluminados- independente da objetiva- apresentará uma maior profundidade, enquanto que planos pouco iluminados terão profundidade de campo diminuída. Quando um cineasta opta pela profundidade de campo, o plano geralmente é longo, a fim de o espectador explorar o espaço e observar as múltiplas ações que aí acontecem.

O elemento iluminação é decisivo para a criação da expressividade da imagem, seja definindo e modelando os contornos e planos dos objetos (criando sombras e destaques), seja causando a impressão de profundidade espacial ou produzindo uma atmosfera emocional. Por fim, o uso do preto e branco ou da cor. Enquanto no primeiro caso, o cineasta pode guiar nossa atenção através do contraste, utilizando a cor, o princípio não é tão distinto. Comparativamente, à pintura, o cinema se distingue pelo movimento, sendo ele responsável pelo aumento das diferenças visuais, mais perceptíveis ao espectador. Essa mobilidade pode ser alcançada registrando o que se move dentro do enquadramento ou movendo a câmera. Incluído nos casos mais abstratos e simbólicos, o movimento da câmera induz a um maior sentido de imediatismo e da verdade (BAZIN, 2014).

Os principais movimentos de câmera são: panorâmica (a câmera se move sobre seu próprio eixo em sentido vertical, horizontal ou oblíquo, com o intuito de revelar o fora de campo); *travelling* (a câmera realiza movimentos fluidos em um plano frontal, impulsionando a profundidade). Enquanto a panorâmica é mais descritiva, o *travelling* é preferencialmente subjetivo. Vale ressaltar que o *zoom*- um movimento de câmera aparente, onde são os movimentos das objetivas que promovem uma variação da distância focal -, gera uma alteração de profundidade de campo.

²⁹ É a distância que separa o centro óptico da objetiva, ou seja, o ponto onde a imagem se inverte e a superfície sensível do filme, a emulsão, quando a focagem é regulada para o infinito (BRISELANCE; MORIN, 2011, p. 306-307).

Depois de visto os códigos da série visual, vamos nos deter aos códigos sonoros, que num filme dizem respeito às vozes, aos ruídos e à música. E a primeira característica do som cinematográfico que devemos observar é em relação à sua diegese. O som diegético é aquele cuja fonte sonora está presente no espaço em que a história é apresentada e o não diegético diz respeito àquele cuja fonte não tem nada a ver com o espaço da história. O som diegético pode ser *on-screen* ou *off-screen*, a depender se a fonte sonora se encontre dentro dos limites do quadro ou não; e pode ser também *interior* ou *exterior*, se a fonte encontra-se nos pensamentos dos personagens ou tenha uma realidade física objetiva. Todos os sons não diegéticos e o diegético interior também são denominados de som *over*, porque não provêm do espaço físico da trama. Já a voz *in* (som diegético exterior, cuja fonte está ‘enquadrada’) procede de um personagem falante enquadrado, incidindo na credibilidade daquilo que está ante o espectador (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 99-100).

A desconstrução dos filmes “ParaNorman” e “Mary e Max”, seja em sequências ou cenas, facilitará a visualização de elementos que antes passariam despercebidos, na tentativa de descobrir como os personagens Mitch e Damian são representados. Inicialmente, iremos descrever os objetos-filmes e, posteriormente, interpretá-los, através de uma leitura simbólica, já que qualquer arte da representação gera produções simbólicas que exprimem, de certa forma, pontos de vista sobre o mundo real.

Desse modo, elementos estilísticos e narrativos serão considerados para analisar a forma como os personagens gays nos filmes de animação que compõem o *corpus* são representados. Para isso, vale lembrar o conceito de narrativa de Christian Metz, como sendo “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” e da abordagem deste semiólogo com relação à imagem cinematográfica, que a equivale a um enunciado, em vez de uma palavra (GADREULT; JOST, 2009, p. 35). Para Paul Ricouer, citado em Bordwell (1995), a interpretação é “a tarefa do pensamento que consiste em decifrar o significado oculto em significado aparente, em revelar os níveis de significado implícitos em significado literal”³⁰. A compreensão e interpretação de um filme constitui uma atividade em que o observador desempenha um papel primordial. Longe de ser um receptor passivo, o observador tem a capacidade de atribuir significados referenciais, explícitos, implícitos e sintomáticos às produções cinematográficas, sendo que esses dois últimos tipos são tidos como os mais importantes no processo interpretativo (BORDWELL, 1995, p. 18). Assim, pontuamos a importância da Análise Fílmica para a presente pesquisa empírica, organizada e sistematizada pela Análise de Conteúdo por meio de categorias.

³⁰ Traduzido do original “La tarea del pensamiento que consiste en descifrar el significado oculto en el significado aparente, en revelar los niveles de significado implícitos en el significado literal”.

3.3 Sinopse de “Mary e Max- uma amizade diferente”

O filme de animação “Mary e Max”, que no Brasil ganhou o subtítulo de “uma amizade diferente”, é uma produção australiana, de 2009, dirigida e roteirizada por Adam Elliot, produzida por Melanie Coombs e distribuída pela Icon Film Distribution. “Mary e Max” foi o primeiro longa-metragem de Adam Elliot, vencedor do Oscar de Melhor Curta de Animação, com “Harvie Krumpet” (2004), em que o personagem título sofre com a Síndrome de Tourette³¹ e é um polonês que imigra para a Austrália, depois da Segunda Guerra Mundial.

Animação em *stop-motion*³², com algumas inserções de animação em 2D, “Mary e Max” venceu, entre outros prêmios, o Cristal Bear (Festival de Berlim 2009), o Festival Internacional de Filme de Animação de Annecy e Festival Internacional de Animação de Ottawa (2009), explorando, no roteiro, a amizade entre dois personagens isolados socialmente: Max Jerry Horowitz (voz de Philip Seymour Hoffman), um judeu nova-iorquino, de 44 anos e Mary Daisy Dinkle (voz de Bethany Whitmore, na fase infantil e Toni Collette, na fase adulta), uma garota australiana, de 8 anos.

A história é praticamente toda narrada *em off* pelo ator Barry Humphries e começa no ano de 1976, em Monte Waverley, Austrália. Com o acompanhamento musical marcante da Penguin Cafe Orchestra, executando “Perpetuum Mobile”, a sequência de abertura apresenta a vizinhança em que mora a pequena Mary, com os pais Noel Norman Dinkle e Vera Lorraine Dinkle (voz de Renée Geyer). A paisagem de cidade interiorana apresenta tonalidade sépia e apenas alguns objetos e partes dos corpos dos personagens (como lábios com batom, língua, presilha, pompom), terão destaque na cor vermelha (recurso metafórico, ocasionalmente, aludindo ao estado de felicidade, euforia, paixão). Filha única e desprezada pelo casal Dinkle - o pai trabalha numa fábrica de chá e tem como hobby a taxidermia³³; a mãe é alcoólatra e cleptomaníaca - resta a Mary brincar com o galo de estimação Ethel, assistir seu desenho animado favorito na TV- os Noblets - e observar o vizinho da casa em frente, Len Hislop, um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial, preso a uma cadeira de rodas, que desenvolveu “homofobia”³⁴.

³¹ Síndrome de Tourette é um distúrbio neuropsiquiátrico caracterizado por tiques múltiplos, motores ou vocais, que persistem por mais de um ano e geralmente se instalam na infância.

³² Técnica do cinema de animação que cria a ilusão de movimento ou desempenho por meio de gravação, quadro a quadro, da manipulação de um objeto sólido, boneco ou imagem de recorte em um cenário físico espacial (PURVES, 2011, p. 6).

³³ A taxidermia é a ciência biológica que trata da montagem ou reprodução de animais para exibição ou estudo.

³⁴ No filme, Mary confunde a palavra agorafobia (transtorno de ansiedade associado à síndrome de Pânico) com homofobia (aversão ou rejeição ao homossexual).

Numa manhã de sábado, enquanto Mary observava da janela do seu quarto os cachorros de Len, no outro lado da rua, seu “anel de humor”- encontrado numa caixa de cereal - indicava a cor cinza, que de acordo com um gráfico específico, significava pensativa, inconscientemente ambiciosa ou com fome. Não demorou e Mary Dinkle devorou uma caixa de guloseimas vermelhas, demonstrando uma certa compulsão alimentar, como uma forma de compensar a solidão que lhe aplaca. Se a situação não é das melhores em casa, quando o assunto é afeto, também não é fácil na escola: por conta de um sinal de nascença na testa - “da cor de cocô” - Mary Dinkle é alvo de *bullying*. A garota, no intuito de driblar a dificuldade em sociabilizar-se, vive “sonhando acordada”, sendo um dos seus desejos secretos casar-se com alguém chamado Earl Grey e ter muitos filhos.

Enquanto isso não ocorre, ela vê o pai isolar-se no depósito anexo à sua casa, a fim de se dedicar à arte de empalhar aves. Por sua vez, Vera Dinkle prefere acompanhar o campeonato de críquete pelo rádio, enquanto cozinha e se embebeda com Sherry. O cigarro e a bebida são companheiros inseparáveis da excêntrica senhora que, não raro, adormece no sofá da sala devido à embriaguez. Quando Mary a questiona sobre o uso excessivo do Sherry, Vera diz “se tratar de um tipo de chá para adultos, que ela tem que testá-lo constantemente”. Assim como os pais, Mary também tem manias. Não perde o seu desenho favorito na TV- Os Noblets - juntamente com Ethel, enquanto devora uma lata de leite condensado. Mary gosta desses personagens animados porque se identifica com eles de alguma forma: todos são marrons (sua cor preferida), vivem no bule de chá e têm vários amigos (um dos seus grandes desejos).

Cheia de questionamentos como qualquer criança de sua idade, Mary só encontrava as respostas através do diálogo com o avô Ralph. Numa certa ocasião, por conta de sua mãe ter dito que ela tinha sido “um acidente”, Mary quis saber como os bebês nasciam. Segundo Ralph, eles eram desejados pelos pais e achados no fundo das canecas de cerveja deles. Mary achou a explicação estranha mais acreditou no avô, assim como na mãe, que pegava coisas “emprestadas” no supermercado, escondendo-as dentro da roupa. Vera Dinkle justificava o ato, dizendo que era para “economizar sacolas”.

Certa vez, quando a acompanhava até os Correios, Mary escolheu um nome aleatório na lista de endereços de Nova York para se corresponder. Antes de conseguir anotar o nome, porém, Mary teve que se evadir rapidamente do local - a mãe foi flagrada roubando uma caixa de envelopes - mas arrancou a tempo, um pedaço da folha do catálogo de endereços e escolheu, aleatoriamente, o nome de Max J. Horowitz na lista. Mary escreveu para Max, fazendo-lhe uma série de perguntas, dentre elas, de onde vinham os bebês norte-americanos. Do outro lado do oceano, numa Nova York acinzentada, o solitário Max Horowitz também

passava o tempo assistindo ao desenho dos “Noblets”, em companhia apenas de um gato caolho, de um peixe no aquário, um periquito e de caracóis com nome de cientistas famosos. Insone e glutão, Max tenta perder peso há um tempo, através das visitas semanais ao grupo de “Comedores Compulsivos Anônimos” e controlar sua ansiedade e a dificuldade de sociabilização com as consultas ao psiquiatra Dr. Bernard Hazelhof. Apesar da terapia, Max continuava consumindo altas doses de glicose e carboidrato, com uma dieta regada a muito cachorro-quente de chocolate.

Numa noite de quinta-feira, em que compareceu ao encontro dos Comedores Anônimos, ele voltou perturbado para casa, devido às investidas amorosas de Marjorie Butteworth. Max tinha dificuldade para entender sinais não-verbais e o flerte para ele era tão estranho quanto praticar exercícios. Quando a senhorita Butteworth encheu-lhe de marcas de batom pelo rosto, ele pensou em como a maioria das pessoas eram confusas. Suas crises de ansiedade, porém, iriam se tornar mais frequentes, por conta das cartas de Mary Dinkle. A primeira delas chegou naquele dia e ao abri-la, ele encontrou uma barra de chocolate e uma folha de papel onde, após uma breve apresentação, a remetente desconhecida perguntava: “de onde veem os bebês dos Estados Unidos?”, explicando, em seguida, que os bebês australianos são achados em copos de cerveja. Em anexo, ele encontrou desenhos feitos pela garota que representavam seus pais, o galo Ethel e ela própria.

Depois de ler a carta, Max comportou-se como sempre fazia, ao ser confrontado por algo novo e estressante: subia no banco, colocado num canto da parede e se balançava em cima dele, por horas a fio. No dia seguinte, decidiu responder a Mary, contando-lhe sobre sua necessidade em perder peso - diante das orientações de Dr. Hazelhof -, de como apreciou seus desenhos e que os bebês nasciam de ovos postos por rabinos (segundo sua mãe lhe explicou, quando ele tinha quatro anos). Mas caso ela não fosse judia, eles seriam postos por freiras católicas. Se a opção fosse ateia, seriam postos por prostitutas sujas e solitárias.

Max contou ainda que, ao nascer, seu pai abandonou-o junto com a mãe, num kibutz. Ao completar seis anos, ele ficou órfão, pois sua mãe suicidara-se com a arma de seu tio. Talvez, por essa razão, Max tenha inventado o amigo imaginário Sr. Ravióli, que o Dr. Hazelhof diz não ter mais razão de “existir”. Com 1,80 m e 160 quilos, Max Horowitz é cheio de manias e superstições. Ele joga na loteria de Nova York, os mesmos números (3-5-6-9-11-12) há nove anos e fica bastante incomodado quando as pessoas jogam bituca de cigarro na calçada, recolhendo-as. Já teve diversos empregos como, o de coletor de fichas do metrô; embalador de macarrão na Yiddel’s Gourmet Kosher Suprimentos e até chegou a trabalhar no exército no departamento de artigos de papelaria. E finaliza a carta de resposta a Mary, dizendo que acha “os seres humanos interessantes, mas tem dificuldade em entendê-los. No

entanto, que pode entendê-la e confiar nela”. Envia uma foto em anexo, tirada daquelas cabines de rua e ao despachar o envelope pelos correios, deseja que Mary responda logo, pois ele sempre quis ter um amigo que não fosse imaginário.

São esses dois personagens tão díspares em suas características físicas, mas cúmplices em suas angústias e aspirações, que moverá a trama desse filme de animação insólito, baseado numa experiência vivida pelo diretor Adam Elliot. A amizade entre ambos nascerá da troca de cartas, de presentes e, sobretudo, da confiança que cada um deposita no outro. Ao longo de quase duas décadas, o que eles irão aprender, conjuntamente, será lidar com a autoestima. E não apenas isso. Quando a amizade é colocada à prova, Mary terá que aprender a respeitar as limitações de Max e resguardar sua privacidade. A primeira vez que a amizade dos dois teve ameaçada, foi quando Vera Dinkle interceptou a primeira carta de Max. Ao descobrir que a mãe tinha descartado a carta no lixo, Mary decidiu mudar o endereço do remetente, para o da casa de Len Hislop, o vizinho da frente de sua casa, que teve as pernas amputadas após ser prisioneiro dos japoneses na Segunda Guerra Mundial e desenvolveu um medo de sair de casa, a “homofobia”.

Essa carta, porém, desencadeou uma crise sem precedentes na vida de Max, por conta das humilhações sofridas pela garota, vítima da professora Pendergast e do colega Bernie Clifford, além de seu questionamento: “você já foi provocado alguma vez?” Automaticamente, ele lembrou-se de quando era criança e foi surrado por um grupo de garotos anti-semitas num beco em Nova York. A partir desse trauma, Max começou a se comportar com uma ansiedade exacerbada, acompanhada de insônia e de uma compulsão alimentar toda vez que era provocado. Após se recuperar da crise, escreveu para Mary e aconselhou-a a dar “uma lição” em Clifford, a fim de melhorar sua autoestima. Mary seguiu os conselhos do novo amigo e relatou na carta resposta que, assim como Max, sentia-se gorda, pois a mãe a comparava a uma novilha. No dia do seu aniversário, porém, Vera Dinkle preparou uma torta de morango para ela e o pai a presenteou com uma câmera fotográfica. Mary aproveitou para enviar para o amigo norte-americano fotos dos pais, dela mesma, de Ethel, Len, do cachorro Sonny e de seu outro vizinho, Damian Popodopolous.

Segundo Mary, esse garoto grego “cheira a detergente de limão e tem a pele lisa como as costas de uma colher”. Para a mãe dela, Damian é “oriental” e sua gagueira faz com que seja incapaz de pronunciar seu sobrenome, a menos que alguém bata em sua nuca, a fim de fazer com que as palavras saiam. Mary revela, na carta endereçada a Max, que gostaria que Damian fosse seu namorado, pois poderiam fazer sexo. Ao questionar se Max tinha namorada ou esposa e pedir para ele explicar sobre o amor e como ela poderia ser amada, Mary desencadeou um ataque de ansiedade no seu amigo à distância, mais forte que o primeiro.

Romance e amor eram linguagens misteriosas que ele já tinha abandonado. Ele sentia o amor, mas não conseguia articulá-lo. Logo, seu cérebro cedeu à ansiedade e ao estresse e ele foi internado em uma clínica psiquiátrica, diagnosticado com depressão e obesidade, sendo submetido a sessões de eletrochoques.

Nos oito meses seguintes, Mary não obteve resposta de Max. Ela não entendia o porquê do amigo não escrever mais, embora fizesse algumas conjecturas, como a possibilidade da tinta da máquina de Max ter acabado ou talvez seus animais de estimação o tivessem comido. Mas não descartava a possibilidade do silêncio de Max ter sido motivado por culpa dela: “Seria eu muito exigente, chata e feia?” E então, num misto de raiva, confusão e baixa autoestima, Mary queimou todas as cartas que havia recebido de Max, tentando apagar seu amigo da memória para sempre. Aparentemente restabelecido, Max retornou para casa com vontade de escrever para sua amiga australiana, mas não o fez de imediato. No dia do seu 48º aniversário, ele ganhou na loteria e comprou um estoque infundável de chocolate, além da coleção completa de Noblets. Doou parte da fortuna para a vizinha Ivy Ruby Bevan que, por sua vez, deixou a herança para um abrigo de gatos local.

Mas Max sentia-se incompleto, apesar de ter alcançado seus objetivos. Mary tinha lido o sabor da verdadeira amizade e nada poderia se comparar a isso. A garota também não estava feliz, mas não economizava mais, com o intuito de conhecê-lo. Ela tinha planos de fazer uma cirurgia plástica para retirada do sinal da testa. Aconselhado pelo psiquiatra Dr. Hazelhof a revelar seu “verdadeiro eu” a Mary, Max decide escrever uma carta para a amiga, em que explica ser portador da Síndrome de Asperger³⁵, sendo uma de suas principais características a dificuldade em expressar emoções. Max não conseguia chorar e isso lhe frustrava. Ao ler a carta, Mary ficou comovida com o relato do amigo e decidiu enviar-lhe um pouco de suas lágrimas armazenadas num vidro conta-gotas, para que ele pudesse usar quando necessário. Max considerou aquele presente o melhor que já recebera em sua vida. A troca de gentilezas perdurou por um bom tempo, com o envio constante de chocolates e questionamentos de ambas as partes que eram respondidos, na medida do possível.

Em suas elucubrações, Max continuava achando o resto do mundo confuso e sem entender porque ele era considerado estranho e todos os outros normais. Já Mary, apesar da segurança que Max passava para ela, seu mundo estava longe de ser perfeito. Mary estava apaixonada por Damian, o vizinho da casa em frente, mas sua autoestima estava tão baixa, que não imaginava como chamar a atenção do garoto. Pouco tempo depois, Noel Norman Dinkle aposentou-se e deixou a taxidermia de lado. Seu novo hobby consistia em procurar metais soterrados nas areias das praias com detectores. Mas a diversão não durou muito,

³⁵ Doença caracterizada por uma deficiência de desenvolvimento neurológica e generalizada.

sendo o pai de Mary “engolido” por uma onda gigante. O único amigo de Mary a comparecer ao enterro foi Damian. Ainda que durante a vida, Noel Dinkle não tenha demonstrado afeto à filha, ele deixou uma quantia em dinheiro que ela utilizou para pagar a universidade, onde estudou os distúrbios da mente, com o intuito de aprender mais sobre Max.

Um certo dia, enquanto lia “O Homem que Confundiu a Esposa com Um Chapéu” num banco do jardim da universidade, Mary encontrou-se, casualmente, com Damian que cursava arte dramática. Acompanhado de dois amigos, Damian aproximou-se de Mary e a cumprimentou. Ela respondeu de forma esfuziante, mas sua empolgação logo veio abaixo, quando uma ave defecou em sua cabeça. Imediatamente, os amigos de Damian começaram a rir da situação. Se num momento inicial, ele hesitou em zombar da amiga, não tardou para também se divertir com a cena. Mary ficou extremamente envergonhada e começou a chorar. Depois desse episódio, ela resolveu retirar o sinal de nascença da testa, na esperança de ser notada por Damian. Mas não obteve sucesso. Bastante desapontada, ela escreveu uma carta a Max, onde se mostrou arrependida de ter gasto o dinheiro com a cirurgia, ao invés de ter ido aos Estados Unidos conhecê-lo. Também disse que o amor não é uma coisa para ela e esperava que Max estivesse apreciando os cigarros de chocolate que ela enviou.

Ao ler essa carta num ponto de ônibus, já degustando os cigarros de chocolate, Max foi surpreendido pela gentileza de uma criança sentada ao seu lado, que ofereceu um saquinho de biscoitos com frases de efeito. Max pegou um deles e leu a frase: “primeiro ame a si mesmo”. Era o que estava faltando a ambos. Um pouco de amor próprio. Não demorou muito, Vera Dinkle também morreu, após ingerir formaldeído ao invés do sherry. No funeral, Mary encontrou um certo conforto na presença de Damian e, após reler a frase inscrita no biscoito que Max havia lhe enviado, resolveu se desfazer do anel de humor, jogando-o na cova da mãe. Damian e Mary casaram-se pouco tempo depois e ela enviou uma carta para Max, relatando o quanto estava feliz pelo fato de seu marido ser um cara perfeito, tendo confeccionado, inclusive, seu vestido de noiva!.

A lua de mel foi na Ilha de Míkonos, a preferida de Damian, e Mary acha que é muito parecida com o marido, porque ele também tem um amigo por correspondência que vive numa fazenda de ovelhas, na Nova Zelândia. Mas as semelhanças paravam por aí. Enquanto Mary demonstrava uma atração atávica por Damian, esse se esquivava o quanto podia das “obrigações matrimoniais”. Após uma noite de amor, Mary sentiu-se revigorada e com a autoestima nas alturas. Já Damian, aparentava um desconforto frente à atitude luxuriante da esposa. Mary também contou a Max sobre suas conquistas na área acadêmica. Ela foi uma aluna brilhante no seu curso e propôs curar todas as doenças mentais do mundo. E revelou que sua tese foi sobre a Síndrome de Asperger, usando como modelo o próprio Max. Prestes a

fazer 25 anos, Mary aguardava ansiosa a publicação do livro baseado na sua tese, mas antes que isso acontecesse, ela presenteou o amigo com um exemplar da publicação autografada e disse que o conheceria em uma semana.

Max não reagiu bem à carta e ao presente, de modo que enviou-lhe, num envelope, a haste da letra “M” da máquina de escrever. Do outro lado do Pacífico, a garota se despedia de Damian, já à porta, quando o carteiro deixou-lhe a encomenda de Max. Ao abri-la, e encontrar a tecla da máquina de escrever de Max, compreendeu que não seria uma boa ideia seguir viagem. Resolveu cancelar o lançamento do mesmo e destruir todo o estoque. A partir daí, Mary se afundou em uma poça de depressão, desgosto e sherry, contribuindo para que seu casamento com Damian chegasse ao fim. Ela perdeu o interesse pelo mundo e o mundo por ela. Mary só fazia comer macarrão, confeccionar pompons e beber. Resolveu fazer as pazes com o amigo, enviando-lhe uma lata de leite condensado, onde se lia “desculpe-me”. Diariamente, ela verificava a caixa de correios, na esperança de receber notícias de Max, mas no lugar deste, quem escreveu foi Damian.

Na carta, Damian explica que foi embora para a Nova Zelândia porque se apaixonou pelo amigo Desmond e que vai viver com ele na fazenda de ovelhas. Ele diz ainda que foi difícil vê-la se transformar numa sombra da pessoa que ele amou um dia, e que sua busca idealista, para curar o mundo, foi pelo caminho errado. “Eu amo Mary, mas amo Desmond muito mais. Espero que seu coração se cure e que possamos ser amigos um dia. Com carinho, Damian”. Esse é um dos pontos chave do roteiro, já que, abandonada pelo marido e pelo único amigo, Mary não hesita em tentar o suicídio. Tanto assim, que opta pela ingestão exagerada de soníferos, precedida pelo enforcamento. Enquanto a canção “Que Sera Sera (Whatever Will Be Will Be)”, interpretada por Pink Martini, é utilizada para potencializar o drama da cena, o diretor Elliot revela a gravidez de Mary para os espectadores - com uma breve aparição do feto, pulsando dentro de seu ventre - e, na sequência, acompanhamos o insucesso da tentativa de suicídio. Com isso, chega via Correios, a notícia que tanto almejava.

A reconciliação com Max é selada com o recebimento, como presente, de sua coleção de Noblets. Meses depois, ela parte para Nova York, junto com o filho pequeno, a fim de conhecer Max, mas quando chega ao seu apartamento, depara-se com o amigo morto, sentado no sofá, olhando para o teto, onde encontram-se coladas as suas cartas enviadas esses anos todos.

3.4 Sinopse de “ParaNorman”

Em seu primeiro longa-metragem - “Coraline e o Mundo Secreto” (2009), do experiente diretor Henry Selick – o mesmo realizador de “O Estranho Mundo de Jack” (1993), “James e o Pêssego Gigante” (1996) - o Estúdio Laika uniu, numa mesma história, pitadas de perigo, intriga, emoção e muita aventura, para contar o drama da jovem Coraline Jones. Baseado no livro homônimo do britânico Neil Gaiman e com roteiro assinado pelo diretor Selick, o filme “Coraline e o Mundo Secreto” fez com que a crítica voltasse sua atenção para o nome da Laika, não só por explorar o terror num gênero, *a priori*, infantil, mas também pela indicação ao Oscar na categoria Melhor Filme de Animação, entre outros prêmios importantes.

Apesar de não ter ganhado o Oscar, a inserção de um filme de animação com características dos gêneros de terror e suspense na lista dos concorrentes ao cobiçado prêmio da Indústria Hollywoodiana, demonstra o quanto a ousadia do Estúdio conquistou os membros da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Aliando a técnica antiga do *stop motion* com outra contemporânea - computação gráfica 3D - seus produtos audiovisuais inovam, na medida em que visam o mercado e ao mesmo tempo respeitam os fins artísticos, além de abordarem temas pertinentes da contemporaneidade, como a tolerância e a aceitação dos “diferentes”. “ParaNorman” (2012), de Sam Fell e Chris Butler, segundo filme de longa-metragem em animação do Studio Laika, traz essa proposta. Seu personagem principal é Norman Babcock (voz de Kodi Smit-McPhee), um garoto de 11 anos, paranormal, que adora filmes de terror e é alvo de *bullying* na escola - sobretudo pelo colega Alvin (voz de Christopher Mintz-Plasse).

Em casa, onde mora com os pais e a irmã Courtney, a situação não é muito diferente, tendo em vista que seu dom de falar com os espíritos, dentre os quais o da avó paterna (voz de Elaine Stritch), desagrada o patriarca Perry (voz de Jeff Garlin) e a irmã Courtney (voz de Anna Kendrick). A única que compreende o filho é a mãe, Sandra (voz de Leslie Mann), mas seu apoio não é suficiente para enfrentar a indisposição de Perry sobre o assunto. “Essas frescuras de bicho-grilo têm que ser eliminadas pela raiz. Esse comportamento pode ser aceitável na sua família, mas eu não vou mais tolerar isso!”, comenta Perry a certa altura do filme. Ele acredita que “esse problema” é originário da família de Sandra, pois o seu cunhado, Prenderghast (voz de John Goodman), também paranormal, deve estar influenciando mal o sobrinho. Na verdade, o Tio Prenderghast está atrás de Norman para lhe passar uma tarefa bastante importante, que é a de proteger a cidade de Blithe Hollow, da maldição secular de uma bruxa.

Enquanto tio e sobrinho não se encontram, Norman inicia uma amizade com o hipocondríaco Neil (voz de Tucker Albrizzi), que também sofre com as humilhações dos

colegas de escola, devido a sua obesidade, alergias, entre outras patologias. Quando Neil o leva para sua casa, a fim de Norman ver Bub, o cachorro morto, que foi enterrado no quintal, seu irmão mais velho, Mitch (voz de Casey Affleck), a princípio desaprova a aproximação entre os dois garotos, alegando que Neil não precisa “andar com gente estranha”. Apesar disso, eles selam uma amizade e preparam-se para estreitar uma peça da escola, com o título “A Maldição da Bruxa”, em comemoração ao 300º aniversário da Bruxa de Blithe Hollow. A peça mostra como colonos moralistas e devotos se estabeleceram naquele local em busca de um lugar sem pecado e, ao descobrirem uma bruxa má entre eles, - que na verdade, era uma menina com poderes paranormais -, colocaram-na em julgamento e a enforcaram. Mas a bruxa vingativa amaldiçoou os sete acusadores com uma morte terrível e brutal, condenando suas almas a uma eternidade de danação.

No meio da apresentação, justamente na cena em que os alunos representam a prisão da garota-bruxa, Norman faz uma espécie de regressão e se vê numa floresta há 300 anos, perseguido pelos colonos que estão à procura da menina paranormal. Quando ele volta à realidade, interrompendo o andamento da peça, dá um grito e diz que “os mortos estão voltando”. Essa é a gota d’água para que seja zombado ainda mais pelos colegas de escola e discriminado pelo pai, que o proíbe de falar sobre mortos. No dia seguinte, na escola, Norman será surpreendido no banheiro pelo espírito do tio, que lhe incumbe de proteger a cidade da maldição da bruxa. Para isso, ele terá que ir até sua casa, na floresta, antes do pôr do sol, pegar um livro e ler uma história para acalmá-la no local onde ela foi enterrada.

Norman volta para casa, temeroso de que se não seguir a determinação do Tio Prenderghast a cidade toda correrá perigo. Mesmo de castigo, ele consegue se desvencilhar de Courtney e segue em direção à casa de seu tio. Alvin, que se exibia para algumas garotas, dançando break próximo à entrada da floresta, ao ver Norman pedalando em alta velocidade, decide segui-lo e averiguar. Concomitantemente, ao descobrir que Norman saiu de casa sem avisar, Courtney vai até a casa de Neil, na esperança de encontrá-lo por lá. Quem a recepciona na porta, em trajes sumários (enrolado em uma toalha e com uma touca de banho na cabeça), é Mitch. Ela quer saber do paradeiro de Norman e, ao ser informada por Neil que o irmão seguiu rumo à floresta, solicita ajuda dos dois, mostrando-se atraída por Mitch.

O garoto paranormal encontra o livro na casa do tio e dirige-se ao local onde foram enterrados os sete executores da “bruxa”, na esperança de encontrar o túmulo da menina. Quando está prestes a começar a contar a história, Alvin aparece, toma-lhe o livro de suas mãos e o sol se põe. Imediatamente, o espectro da bruxa aparece no céu e os mortos-vivos, enterrados há quase 300 anos, saem de suas tumbas, perseguindo os dois garotos. Primeiramente, eles tentam se esconder na casa do Tio Prenderghast, mas não obtendo

sucesso, correm em direção da cidade, pela estrada. Ao mesmo tempo, Mitch dirige seu furgão, tendo a companhia de Courtney e Neil, e saem à procura do garoto paranormal, quando se deparam com ele e Alvin correndo no meio da estrada.

Há um pequeno acidente, na estrada, cujo saldo é o atropelamento de um morto-vivo. Nesse ínterim, Norman liga para a colega Salma (voz de Hannah Noyes), com o intuito dela pesquisar o local exato de sepultamento da garota-bruxa. O destino parece ser a prefeitura da cidade e é para lá que Mitch rumo em alta velocidade, não deixando de ser seguido pela polícia rodoviária. Um zumbi que estava pendurado no carro, pelo lado de fora, provoca uma confusão no interior do mesmo, gerando um acidente de maiores proporções, danificando completamente o veículo. Resta, agora, todos seguirem a pé para a prefeitura, a fim de Norman ler a história que “acalma” a bruxinha. A essa altura, porém, o tumulto já está instalado na cidade, com a população determinada a eliminar todos os mortos-vivos. Norman, no entanto, descobre que os zumbis não são maus e que a solução para que a tranquilidade volte a reinar na cidade de Blithe Hollow é a apaziguar o coração da menina-bruxa.

É com o apoio dos amigos e colegas envolvidos nessa aventura que Norman consegue convencer a população, incluindo os próprios pais, de que tem condição de controlar a ira da bruxa. Os zumbis juntam-se ao seu redor e confessam que cometeram um erro no passado: o erro de julgarem uma garotinha, Agatha Prenderghast (voz de (Jodelle Micah Ferland), pelos seus poderes sobrenaturais, assim como toda a cidade julga, hoje, Norman. Sem mais tempo a perder, ele segue com sua família até a floresta e ao encontrar o espectro de Agatha, no local onde a mãe dela lia histórias com finais felizes, convence-a a ficar em paz consigo mesma, dando fim à maldição. A partir do momento que o fantasma de Agatha encontra “a paz interior”, esta liberta-se do mundo terreno e, por conseguinte, Blithe Hollow e os zumbis de sua maldição.

O longa-metragem é bem mais do que uma homenagem aos grandes clássicos do terror, recheado de alusões a filmes como “Carrie - a Estranha” (1976), “Sexta-feira 13” (1980), “Poltergeist” (1982), entre outros. Apresenta uma trama sobre o preconceito, originário do medo das pessoas do desconhecido. Também traz embutido em seu enredo, uma crítica à sociedade de consumo e lições de moral bem mais profundas do que costumamos ver em filmes voltados ao público infanto-juvenil. É interessante notar que não existe, propriamente, um vilão nessa história. Agatha é uma antagonista, mas tão vítima da ignorância da sociedade para lidar com as diferenças, quanto Norman e os Zumbis.

Contudo, um fato que provavelmente surpreendeu o espectador foi a revelação da homossexualidade de Mitch, no final da película. Ainda que o diretor e roteirista tenha dado pistas sutis, ao longo do filme, de que aquele garoto musculoso e apaixonado pelo seu furgão

não fosse muito simpático às investidas de Courtney, a maneira como ele explicita sua orientação sexual à garota, após um convite para acompanhá-la ao cinema, é reveladora. Segue o diálogo:

Courtney: So, I was thinking maybe we could catch a movie sometime. Nothing scary. (Então, que tal se formos ao cinema juntos. Nada assustador).

Mitch: “That sounds great, Kathy. You know, you’re going to love my boyfriend. He’s like a total chick-flick-nut! (Ótima ideia, Kathy. Você vai adorar meu namorado. Ele é louco por filmes de garotas!).

Com essa revelação feita por Mitch, o filme de animação “ParaNorman” tornou-se um marco na história do cinema norte-americano, por ser o primeiro desse gênero, voltado para o público infantil, a ter representado um personagem assumidamente homossexual. Uma tendência natural, mesmo que tardia, já que o cinema é construído em cima de padrões culturais da sociedade produtora, principalmente o norte-americano.

CAPÍTULO 4: ANÁLISE DO PERSONAGEM DAMIAN

4.1 Aceitação/Rejeição

Os protagonistas do filme “Mary e Max” são dois personagens com idades e físicos bem díspares: Mary tem 8 anos, usa óculos, tem cabelos pretos e um sinal de nascença na testa, enquanto o judeu Max, 44 anos, 1,80 m, 160 kg, está sempre usando um agasalho de academia e possui orelhas, nariz, olhos e boca avantajados. Apesar das diferenças físicas, eles apresentam autoestima baixa, problemas de sociabilização e sentem-se rejeitados por seus pais. Mary mora com Norman e Vera Dinkle, mas cada um vive no “seu mundo” individualizado e solitário. A sequência inicial de apresentação dos membros da família Dinkle, com voz em *off* do narrador (Barry Humphries), corrobora isso. Há uma explícita vontade da garota, de que o pai reserve mais tempo para ela (“Mary queria que ele passasse mais tempo com ela e menos com seus amigos mortos”, diz o narrador) e sua solidão, pela falta de irmãos e irmãs, faz-lhe lembrar de um comentário marcante e doloroso (“Minha mãe disse que eu tinha sido ‘um acidente’. Como alguém poderia ser um acidente?”).

Max também conhece muito bem o sentido da palavra rejeição. Quando era pequeno, ele foi perseguido pelas ruas de Nova York por um grupo de crianças, e acuado num beco, apanhou muito, pelo fato de ser judeu. Abandonado pelo pai ao nascer, ele foi morar num kibutz com sua mãe, mas esse convívio foi curto, tendo em vista que ela suicidou-se com a arma do tio, quando Max tinha apenas seis anos. Praticamente, Max só tinha uma amiga, a vizinha parcialmente cega, Ivy, que preparava uma sopa para ele aos domingos. Ele atribuíu a escassez de amizades ao fato das pessoas o acharem indelicado, grosso, quando, na verdade, ele era honesto, como na cena do elevador, em que, rodeado de pessoas, admite - levantando a mão - ter sido o emissor de um flato.

Damian Popodopolous, o vizinho gago de Mary, apesar de pouquíssimas aparições no filme - no total, ele soma 4 minutos e 15 segundos em cena - demonstra atitudes de quem necessita ser aceito pelo outro. A sequência em que ele se encontra com a garota, em frente à Universidade de Melbourne, sutilmente, demonstra isso. A sequência, que dura 47 segundos e é composta por oito planos, começa com uma câmera bem alta (grua), fazendo um movimento de *travelling* para trás, mostrando a fachada da Universidade, e a voz do narrador (*off*) dizendo que: “Em seu testamento, Noel deixou algum dinheiro para Mary, e então ela decidiu ir para Universidade, estudar as doenças da mente no intuito de aprender algo mais sobre seu

amigo”. Durante essa narrativa, ouvimos sons de pássaros ao fundo. O plano-sequência segue com a câmera flutuante, descendo e deslocando-se para a esquerda, até enquadrar Mary sentada num banco, sob a sombra de uma árvore, lendo um livro de forma compenetrada. Esse movimento suave da câmara para trás, descortinando o ambiente externo da universidade, até parar na garota solitária, reforça a fala do narrador, que num tom irônico diz “Mary era tão popular na Universidade quanto havia sido na escola”.

Corte para um plano próximo, identificando o livro que Mary está lendo- “O Homem que Confundiu a Esposa com um Chapéu” de Oliver Sacks-, enquanto a voz *off* continua: “Damian também foi à Universidade pretendendo ser um ator dramático”. No 21º segundo dessa sequência Mary, repentinamente, para de ler e desvia o olhar para alguém que se aproxima, com expressão de surpresa. Agora, um plano semi-médio mostra Damian chegando acompanhado de dois amigos bem mais velhos que ele (Figura 1)³⁶. Vestindo uma camiseta branca onde se lê “Boy George” e uma calça listrada com um cinto marrom, seu despojamento contrasta com a aparência extravagante e *fashion* dos seus acompanhantes (um deles usa um penteado semelhante ao da personagem Cruela, dos “101 Dálmatas”, bem como óculos escuros de *design* arrojado e veste camisa de gola rolê listrada, enquanto que o outro usa uma boina alusiva às utilizadas pelos diretores de cinema, das décadas de 1930/1940, brincos em ambas as orelhas, óculos escuros e echarpe).

Figura 1- Damian cumprimenta Mary na Universidade



Fonte: *Frame* do capítulo 9 (1:01:03) DVD “Mary e Max”

Ladeado pelos dois amigos, Damian para em frente a Mary, acena para ela, enquanto gagueja: “Oi, Ma..Ma...Mary”. Corte para Mary que responde, acenando e esboçando contentamento, com um maneio de cabeça ao vê-lo por ali: “Oi..., tudo bem?”. A câmera corta e enquadra um passarinho no galho da árvore que defeca em cima da garota. Nessa tomada, num plano próximo, vemos a cabeça da menina, enquanto as fezes caem como *mashmellow*

³⁶ Todas as figuras desse e do próximo capítulo são *frames* dos filmes “Mary e Max” e “ParaNorman”, respectivamente, referentes aos DVDs dos filmes homônimos. Cada *frame* indica o capítulo e a marcação do tempo em que o plano foi extraído (hora:minuto:segundo).

pelos seus cabelos (Figura 2). Nesse momento, as primeiras notas do tema do filme- “Perpetuum Mobile”- executadas por um oboé (música não diegética), acentuam a vergonha sentida por Mary, que olha em direção ao alto, abre a boca ensaiando uma exclamação para, logo em seguida, a câmera cortar para um plano americano, mostrando os três rapazes que estão à sua frente. Damian tenta se lamentar: “Oh!”, levando a mão à boca, enquanto seus dois amigos começam a zombar de Mary (Figura 3). Damian olha para cada um deles e decide rir também da situação (Figura 4), enquanto o próximo plano mostra Mary levando as mãos ao rosto e começando a chorar copiosamente. Corte para um plano de conjunto, enquadrando Mary ao fundo sentada no banco ainda chorosa e, num primeiro, ligeiramente desfocadas as silhuetas dos três rapazes deixando o local e um deles comentando: “isso foi bem engraçado”. A câmara, então, aproxima-se do rosto de Mary, num *zoom in*, potencializando a situação vexaminosa pela qual acabou de passar.

Figura 2- Um pássaro defeca na cabeça de Mary



Fonte: *Frame* do capítulo 9 (1:01:12) DVD “Mary e Max”

Figura 3- Damian espanta-se com a cena do pássaro



Fonte: *Frame* do capítulo 9 (1:01:14) DVD “Mary e Max”

Figura 4- Damian zomba de Mary junto com os amigos



Fonte: *Frame* do capítulo 9 (1:01:16) DVD “Mary e Max”

Esse comportamento de Damian é um tanto contraditório, ambivalente, tendo em vista que, nos encontros anteriores com Mary, ele sempre se portou de forma amigável, cumprimentando-a educadamente e mostrando-se solidário à sua tristeza, como na ocasião em que compareceu ao funeral do seu pai. Dessa vez, os planos americanos em que é enquadrado, sempre ladeados dos amigos, reforça o lado da situação que ele se posiciona. O fato de, num primeiro momento, Damian não zombar de Mary, demonstra uma certa consideração por ela. Mas, se logo em seguida, à zombaria da dupla de amigos, ele cede ao gracejo, é porque, intimamente, preocupa-se em ser rejeitado pelos membros de seu grupo. Segundo Goffman (2014),

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pedelhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser (GOFFMAN, 2014, p.29).

Sendo Damian um homossexual não assumido, estudante de arte dramática e bem mais jovem que seus amigos, ele necessita apresentar uma “fachada”³⁷ para impressionar os novos colegas. Entre as partes da fachada pessoal - que inclui vestuário, atitude, padrões de linguagem, expressões faciais e gestos corporais -, observamos que ele sempre utilizou roupas relativamente extravagantes para sua idade e nessa cena, em especial, ele veste uma camiseta com o nome de Boy George estampado, um conhecido ícone gay da música pop, dos anos de 1980. Segundo Goffman (2014), são dois os estímulos que formam a fachada pessoal: “aparência” e “maneira”. Enquanto o primeiro ajuda a revelar o status social do ator, o segundo informa sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se

³⁷ Termo utilizado por Erving Goffman para designar o equipamento expressivo do tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação (GOFFMAN, 2014, 36).

aproxima. Com relação à questão da aparência, o vestuário simbólico de Damian e sua expressão facial e gestual - aliada à presença dos seus companheiros -, corroboram uma expectativa estereotipada homossexual, levando-se em conta uma sociedade heteronormativa.

Quando nos detemos no segundo estímulo, a maneira como Damian se porta é ambígua: no início, ele se mostra amável e educado com Mary, mas após a garota ser atingida pelas fezes do passarinho, ele graceja, demonstrando indelicadeza e desprezo, ainda que de forma pouco espontânea. Damian, assim como Mary, sente-se deslocado na sociedade, um *outsider*³⁸. Como parte de um grupo considerado desviante - o de homossexuais -, ele se cerca de outros personagens presumivelmente gays, a fim de se fortalecer, de solidificar sua identidade. Em meio aos seus pares, o rapaz grego não podia demonstrar fraqueza e frustrar os amigos, por isso, manteve-se firme com uma representação idealizada, mesmo que tenha sido sacrificante na manutenção de uma fachada. Segundo Becker, “*o desviante que ingressa num grupo desviante organizado e institucionalizado tem mais probabilidade que nunca de continuar nesse caminho. Ele aprendeu por um lado como evitar problemas; por outro, assimilou uma fundamentação para continuar*” (BECKER, 2008, p.49).

Um indício de que Damian era alvo de preconceito desde cedo é o emblemático comentário feito por Mary, ainda criança, sobre a “homofobia” sofrida pelo vizinho Len. Na verdade, o cadeirante padece de agorafobia, mas Mary troca a nomenclatura correta pela errada, em duas ocasiões, só corrigindo-a depois de adulta, quando já está casada com Damian. Levando em consideração que Len e o rapaz grego moram lado a lado, a frase com o termo erroneamente empregado por Mary pode funcionar como uma metáfora ao preconceito que Damian sofria, e que a partir do momento que se casou com uma mulher, ou seja, ajustou-se à matriz heterossexual, deixou de ser discriminado. Segundo Leandro Colling (2015),

Enquanto na heterossexualidade compulsória todas as pessoas devem ser heterossexuais para serem consideradas normais, na heteronormatividade todas devem organizar suas vidas conforme o modelo heterossexual, tenham elas práticas sexuais heterossexuais ou não. Com isso entendemos que a heterossexualidade não é apenas uma orientação sexual, mas um modelo político que organiza as nossas vidas (COLLING, 2015, p. 41).

Não sabemos muito sobre a vida pregressa de Damian e sua família - que só aparece, parcialmente, na festa de casamento – como detalhes sobre a relação dele com sua mãe e seu pai, por exemplo. Porém, podemos deduzir que a união com Mary foi uma tentativa de

³⁸ No livro “Outsiders”, Howard S. Becker diz que esse termo pode ser utilizado para as pessoas que, presumivelmente, infringiram as regras estipuladas pelo grupo social de que faz parte ou por elas, para aquelas que criaram as leis e querem impô-las (BECKER, 2008, p. 15).

Damian se afirmar como sujeito, aceitando, naquele momento, a identidade compulsória que a sociedade lhe atribuiu. É interessante notar o jogo narrativo desenvolvido pelo roteiro, que faz com que o narrador forneça ao espectador, pistas sobre a identidade sexual de Damian, enquanto Mary revela outro ponto de vista, onde o vê como homem ideal para um casamento. Essa experiência, contudo, mostrou-se falha e Damian não tardou para “sair do armário”. Essa decisão, *“exige uma resignificação das características negativas assimiladas bem como o enfrentamento público e político ao desqualificar e tornar visível os fundamentos que justificam a subalternidade e a inferiorização”* (PRADO; MACHADO, 2012, p.77). Geralmente, provoca mudanças significativas na vida do indivíduo, obrigando-o a buscar novos espaços de sociabilidade. Nesse caso, Damian abandona Mary e segue para Nova Zelândia, a fim de viver com Desmond, seu amigo por correspondência, criador de ovelhas.

4.2 Masculinidade/Feminilidade

Masculinidade e feminilidade são construções relacionais. Embora o macho e a fêmea possam ter características universais, ninguém pode compreender a construção social da masculinidade e da feminilidade sem referência entre elas, sendo a masculinidade relativa e reativa (BADINTER, 1993, p. 10-11). A antropóloga norte-americana Margaret Mead desenvolveu a ideia da multiplicidade das masculinidades ao pesquisar populações dos Mares do Sul, chamando a atenção para a variabilidade dos papéis e dos estereótipos masculinos e femininos, assim como das relações entre homens e mulheres. Se a masculinidade se ensina e se constrói, ela é dinâmica e mutante. No século XVIII, por exemplo, o ato de um homem expor sua sensibilidade, chorando em público, não era motivo de crítica; já no século seguinte, isso não era tolerado, sob pena de comprometer sua dignidade (BADINTER, 1993, p. 28-29). Já nos anos de 1970, onde o feminismo estava mais acirrado nos países anglo-saxões, Estados Unidos e Alemanha, o sonho igualitário desmantelou a masculinidade tradicional e isto se traduziu numa recusa dos valores masculinos e na idealização dos valores femininos.

Foi justamente nos anos de 1980, com o surgimento dos movimentos que pregavam o retorno dos valores tradicionais, que os *gays* aparecem para questionar a heterossexualidade como norma psicológica e social. Segundo Badinter (1993),

A maioria das sociedades patriarcais identifica masculinidade e heterossexualidade. Na medida em que continuamos a definir o gênero pelo comportamento sexual e a masculinidade por oposição à feminilidade, é inevitável que a homofobia assim como a misoginia

desempenha papel importante no sentimento de identidade masculina (BADINTER, 1993, p. 116).

Tradicionalmente, a masculinidade se define mais por evitar ser feminino, ser homossexual. Para Badinter (1993), o homem viril é uma espécie de artefato, sendo a virilidade estimulada e desenvolvida por meio de deveres, provas e provações. Ainda que Damian Popodopoulos seja um personagem coadjuvante, com poucos momentos em cena, sua participação é bastante representativa quando se trata de analisar algumas de suas atividades tidas como menos viris e mais femininas, em uma sociedade construída a partir do binarismo de gênero. Vizinho de Len e Mary, ele apresenta uma habilidade na jardinagem, tendo em vista que é flagrado por Mary, em três ocasiões diferentes, cuidando das rosas vermelhas de sua mãe (uma provável ligação mais estreita com sua genitora permite ao público, eventualmente, ter o pensamento do senso comum que responsabiliza as mães pela homossexualidade dos filhos). Aparentemente, filho único, com idade similar à de Mary Dinkle e introvertido, o rapaz escolhe a profissão de ator dramático e quando os pais de Mary morrem, ele comparece aos funerais, apoiando-a. A cena do enterro de Vera Dinkle, seguida do casamento de Mary com Damian, é oportuna para observarmos o sentimento que ele nutre por ela.

A sequência, que dura 42 segundos, inicia-se com uma tomada de Mary e Damian (ligeiramente fora do plano) no cemitério, diante da sepultura aberta onde jaz o caixão de Vera (localizada ao lado do marido Noel Norman Dinkle). Ao mesmo tempo em que a câmera se afasta dos dois personagens, num movimento de grua para trás e para o alto (*travelling* descritivo)³⁹, passando de um plano médio para uma panorâmica, a trilha sonora faz-se presente, até o fim dessa sequência, com o tema musical do filme “Zorba, o Grego” (1964) - “Sirtaki” composto por Mikis Theodorakis -, num tom solene. A câmera corta para um plano americano em que estão enquadrados Damian e Mary, lado a lado, cada um segurando uma flor (Figuras 5 e 6). Enquanto a menina chora, contidamente, o garoto a observa, tocado com sua tristeza. A seguir, vemos, num plano em detalhe, Mary abrindo a mão esquerda, exibindo o biscoito que Max lhe enviou, em formato de coração, onde se lê: “primeiro ame a si mesmo”.

³⁹ *Travelling* descritivo é aquele em que a câmera se desloca para descrever um ambiente

Figura 5- Damian comparece ao enterro de Vera Dinkle



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:04:23) DVD “Mary e Max”

Figura 6- Damian solidariza-se com a amiga órfã



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:04:31) DVD “Mary e Max”

Corte para um plano próximo, onde Mary está chorando, ainda olhando para o conteúdo em sua mão. Ao abaixar as mãos, olha para cima, e no plano seguinte, em detalhe, vemos-la retirar o anel de humor da mão esquerda e atirar na cova da mãe. Ao cair sobre o caixão, o anel faz um tilintar característico de metal sobre a madeira. A câmera, então, enquadra o rosto de Mary num close, que demonstra seu desamparo e alterna com um close no rosto de Damian que, a princípio, olha vagamente para baixo e, em seguida, para o lado, na direção da amiga. Há um corte, agora, para o rosto tristonho de Mary, que também vira para o lado, na direção de Damian. A câmera corta para um plano americano, com os dois dando-se as mãos e, num *zoom in*, em direção as mãos do casal, há um efeito de fusão com a cena do casamento (elipse temporal)⁴⁰, em que eles, de mãos dadas, aparecem vestidos de noivos (Figuras 7 e 8). Esses dois planos que se contrapõem, sobretudo, pelo estado de espírito de ambos dos personagens, geram a impressão de que finalmente a felicidade chegou à vida da dupla.

⁴⁰ É um salto no tempo entre uma sequência e a que lhe sucede diretamente na narração (BRISELANCE; MORIN, 2011).

Figura 7- Damian e Mary unem-se para aplacar a solidão



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:04:56) DVD “Mary e Max”

Figura 8- Festa de casamento de Damian e Mary



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:05:04) DVD “Mary e Max”

Nesta sequência, que continuará sendo embalada pela música tema de “Zorba, o Grego”, o plano inicial enquadra os noivos, enquanto ouvimos a voz de Mary se sobrepor à trilha de fundo, narrando a próxima carta que enviará a Max. À medida que ela fala: “Querido Max, o dia de nosso casamento foi tudo que sempre sonhei, para compensar o ano terrível que tive”, a câmera muda o enquadramento de um plano americano para um plano geral, onde se veem duas mesas com convidados da festa, ladeando o casal. Corte para um porco espetado que assa num fogareiro, para logo em seguida, a câmera voltar a enquadrar os noivos, dessa vez, com Damian preparando-se para jogar um prato no chão, como segue a tradição dos casamentos gregos. À medida que ouvimos a voz (não-diegética) de Mary, narrando “Embora todos os convidados fossem da família ou amigos de Damian, senti-me bem recebida”, os planos de conjunto se alternam de um lado de outro, mostrando os convidados e Damian, finalmente, quebrando o prato.

Num plano geral, com os recém-casados enquadrados no centro e os convidados ainda sentados às mesas, Mary continua sua narrativa “Damian é tão perfeito. Ele mesmo fez meu vestido de noiva!”, no que a câmera corta para um plano americano de perfil de Max, sentado no sofá, lendo a carta e vendo as fotografias que sua amiga australiana enviou. Na primeira foto, um primeiro plano mostra a mão esquerda de Max segurando uma foto polaroide de

Mary, vestida de noiva. Ele vai alternando as fotos, uma de cada vez, sendo a segunda de Damian, sem camisa numa praia (“E, para nossa lua de mel, ele me levou para Mikonos, sua ilha favorita na Grécia”). A sequência continua com Max vendo a terceira foto, que mostra Mary montada num burro (“Fui passear de burro e encontrei o presente perfeito para Len”).

Nesse momento há um corte para o interior da casa de Len, onde, a partir de um plano americano, vemo-lo de costas na cadeira de rodas, olhando pela janela. Ele se vira para a câmera e conseguimos ver a inscrição na camisa: “Beije-me, sou grego”. A voz em *off* de Mary continua narrando: “Pobre Len, ele ainda está lutando contra a agorafobia”. No plano geral seguinte, Len está na porta de sua casa, tentando sair, quando ouvimos um som de carro se aproximando em alta velocidade. A câmera corta bruscamente para um close no rosto de Len, que assustado grita e gesticula muito. O plano geral que vem em seguida mostra um carro invadindo a frente de sua casa, enquanto ele entra rapidamente pela porta de entrada, antes que o carro o atropele. Ouvimos um barulho de colisão de carro, no mesmo instante em que o veículo derruba a cerca e se choca com a porta.

Mary ainda continua narrando (*off*) sua experiência de recém-casada. Vemos Damian e ela deitados numa cama, num plano próximo, seguido de um *zoom out*, até chegar a um plano de conjunto do quarto, mostrando a cama toda, parte de uma cômoda à direita e um abajur à esquerda (Figuras 9, 10 e 11). Durante esse movimento de câmera, a narrativa de Mary, prossegue: “Damian e eu somos tão parecidos. Ele até tem seu próprio amigo de correspondência que vive em uma fazenda na Nova Zelândia”. A partir do próximo plano, a trilha sonora ecoa “Perpetuum Mobile” e Damian parece ler os pensamentos de Mary. Repentinamente, ele para de ler a carta de seu amigo neo-zelandês, vira-se para a esposa com expressão de desconfiança, no mesmo momento em que ela suspira, apaga o abajur e, com a tela toda escura, só ouvimos a voz de Damian dizer: “Mary? Ma...Ma...Mary ? Mary?”, além de ruídos similares ao ranger de molas do colchão da cama e um suspiro de Mary, como se ela tivesse chegado ao orgasmo.

Figura 9- Mary aprova a amizade virtual do marido



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:05:47) DVD “Mary e Max”

Figura 10- Mary não reprime seu desejo pelo marido



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:05:54) DVD de “Mary e Max”

Figura 11- Damian não demonstra apetite sexual por Mary



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:05:55) DVD de “Mary e Max”

Ainda que a homossexualidade de Damian seja revelada apenas na sua última aparição na trama, momento em que Mary lê sua carta de despedida, vários indícios, ao longo do filme, demonstram, sob a óptica do discurso heteronormativo e do binarismo no que concerne aos gêneros, que Damian apresenta um comportamento desviante da norma heterossexual, por se aproximar do feminino. O gosto pela jardinagem, com um cuidado especial para com as rosas da mãe; a habilidade e afinidade na função de costureiro, já que confeccionou o vestido de

noiva de Mary; a escolha de passar a lua de mel na sua ilha grega favorita de Mikonos - conhecido destino *gay* europeu, desde a década de 1970 -; a falta de atração sexual por Mary, relutando - mesmo casado - em fazer sexo com ela, são atitudes convencionadas à homossexualidade, imposta pela visão heterossexual. Esse, no entanto, é um possível ponto de vista do espectador, frente às características paulatinamente reveladas de Damian pela narrativa, bem diferente da interpretação de Mary, que demonstra uma admiração incondicional pelo esposo e não desconfia de sua atração por homens.

O tipo de homossexual com “alma feminina”, demonstrando um maneirismo no modo de se vestir, de falar, foi assinalado no final do século XIX. Era possível reconhecer, durante um século, a classe de homossexuais dividida entre um grupo cuja a visível feminilidade prevalecia, enquanto outro grupo, adotava a invisibilidade como forma de proteção. Nos anos de 1980, porém, o estilo efeminado cedeu lugar para um estilo teatralmente masculinizado, enquanto que os heterossexuais passaram a adotar uma aparência andrógina. Paradoxalmente, enquanto estes tentam atenuar os estereótipos sexuais, a maioria dos homossexuais hipermachos enaltece-os. Não há muita diferença, contudo, entre o homossexual amaneirado de antes, que fazia o papel de “louca” para entrar no mundo caricatural que a sociedade criou para a homossexualidade, e o supermacho que dissimula o ideal masculino. Ambos os modelos são vítimas de uma imitação alienante dos estereótipos heterossexuais masculinos e femininos (BADINTER, 1993, p. 162-164).

Damian está mais próximo da representação do gay efeminado do que do hipermacho, mas nem por isso ele se rende ao *camp*⁴¹. A sua feição delicada, seus gestos contidos e uma atuação discreta, passam ao largo do que seria um homem viril, despertando no espectador uma desconfiança sobre a sua sexualidade que, paulatinamente, vai se comprovando, à medida que outros aspectos comportamentais vão sendo explorados e revelados. Damian preserva o seu segredo por um bom tempo, escondendo-se “no armário”, provavelmente com medo de ser estigmatizado, discriminado - chegando ao ponto de se casar com Mary -, até o momento em que se apaixona por um rapaz em outro país e decide reconstruir sua vida. Uma possibilidade, não explícita no filme, é que Damian já manifestasse interesse – declarado ou platônico - pelo neozelandês, considerando que a troca de correspondências já ocorria de longa data.

Segundo Gary Kinsman, somente a rediscussão dos estereótipos (masculinos e femininos) pelos heterossexuais de ambos os sexos tirará os homossexuais da prisão do gênero (Badinter, 1993, p.164). Nesse ponto, a contribuição dos estudos *queer*, liderados por

⁴¹ Segundo Susan Sontag, *Camp* seria uma forma de sensibilidade não natural com predileção para o artifício e exagero que transforma o sério em frívolo (SONTAG, 2005, p. 355-356).

Judith Butler, serve como referência. A filósofa e feminista norte-americana debruçou-se sobre o processo de constituição do sujeito, sobretudo no que diz respeito à construção da identidade de gênero a partir de um discurso. Segundo Salih (2012), *“o sujeito de Butler não é um indivíduo, mas uma estrutura linguística em formação”* (SALIH, 2012, p. 11). Tendo em vista que a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos, Butler problematiza a maneira dicotômica de como essas identidades são construídas a partir de uma heterossexualidade normativa, imposta por dispositivos culturais, assim como coloca em dúvida a categoria do “sujeito”, ao argumentar que ele é um construto performativo.

Nessa perspectiva, é possível existir um corpo designado como “macho” e que não exiba traços geralmente considerados “masculinos” e vice-versa. Para Butler, o gênero é “não natural” e, nem ele nem o sexo são uma “substância permanente”, mas nas culturas heterossexuais e heterossexistas essa coerência é estabelecida com o intuito de manter uma “heterossexualidade compulsória” (SALIH, 2012).

4.3 Vaidade

Apesar de Mary confessar a Max, na segunda carta, que o Noblet que ela mais gosta é Vaidade - justificando que “ele quer ser amigo de todos, inclusive dos meninos” - de todos os personagens do filme “Mary e Max”, sem dúvida, o que aparenta ser mais vaidoso é Damian. Desde a sua primeira aparição, quando Mary o apresenta a Max, através de uma foto enviada junto a uma carta, já percebemos o quanto o garoto é preocupado com a aparência, vestindo-se impecavelmente. A sequência em que Max lê a carta de Mary é embalada por uma música instrumental de fundo, com modulações espaçadas, cujo ritmo se acentua à medida que a voz *off* da garota (som não diegético) descreve seu jovem vizinho. Esta sequência tem duração de 2 minutos e 13 segundos e é composta por 35 planos. Para nosso estudo, interessa apenas o momento em que Damian aparece (um encadeamento de seis planos, com duração de 27 segundos). Enquanto Max observa a foto, com uma expressão intrigada, a voz de Mary descreve o garoto como “um grego que cheira a detergente de limão”, momento em que a câmera, num plano de conjunto, enquadra-o no centro do jardim de sua casa, regando as rosas da mãe. Mesmo com o dia ensolarado, Damian está usando uma camisa de manga comprida, com casaco de veludo marrom, um short marrom, gravata borboleta preta com bolinhas brancas e sapato social preto. Com uma das mãos ele segura a mangueira que rega as flores no jardim e, com a outra, ele acena para Mary, sorrindo (Figuras 12 e 13).

Figura 12- Damian cuida do jardim com figurino impecável



Fonte: *Frame* do capítulo 6 (39:20) DVD de “Mary e Max”

Figura 13- A gagueira acentua a timidez do garoto grego



Fonte: *Frame* do capítulo 6 (39:40) DVD “Mary e Max”

Há um corte rápido para um plano em conjunto, onde Mary está na janela do seu quarto, segurando a câmera fotográfica que ganhou do pai e olhando em direção a Damian. Ela tira uma foto do garoto - o flash é disparado -, enquanto sua voz em *off* continua narrando “e sua pele é lisa como as costas de uma colher”. Agora, a câmera volta-se para o menino grego, enquadrando-o num plano americano. Enquanto ele ainda acena para Mary, ouvimos a voz não-diegética da garota revelar que “minha mãe diz que ele é ‘oriental’, que é gago e que mal consegue dizer o próprio sobrenome”. Nisso, Damian tenta pronunciar alguma coisa, gaguejando muito, no que a narração da menina complementa “ela diz que temos que bater na nuca dele para fazer as palavras saírem”.

Percebemos que a cena é um flashback do momento em que ela tirou a fotografia de Damian para enviar para Max. A câmera volta a enquadrar Damian, num plano semi-médio, no momento em que tenta dizer seu sobrenome, quando uma mão anônima entra no campo, à

direita da tela, repentinamente, executando um tapa na nuca do garoto que diz “P...P...Popodopolous”, com as letras sendo “expelidas”, visualmente, pela boca, simbologia que reforça a fragilidade emocional do garoto. Corte para Mary, que debruçada na janela de seu quarto, completa: “queria que ele fosse meu namorado, assim poderíamos nos amar e fazer sexo como Katherine Ramsay disse que fez atrás do galpão de bicicleta”.

Na segunda vez que aparece em cena no filme, numa breve sequência de 15 segundos, o adolescente Damian está regando as flores do jardim de sua casa, trajando uma blusa de manga comprida marrom estampada, calça azul com risca de giz e sapatos sociais brancos. Enquanto a voz do narrador *off* diz que “para Mary, apesar da segurança que Max passava, seu mundo estava longe de ser perfeito”, a câmera subjetiva, sob a perspectiva da garota, que se encontra no seu quarto, olhando pela janela, acompanha o entregador de jornais, passando de bicicleta pela calçada, do outro lado da rua e jogando o diário na frente da casa de Len e de Damian. Num plano de conjunto, vemos parte da cerca da casa de Len e parte da fachada da casa de Damian, com este no jardim, apoiando-se com a mão esquerda na caixa de correspondência, enquanto com a direita, molha as rosas, numa postura sugestiva de flerte.

Corte para o rosto de Mary, enquadrado no centro da janela fechada do seu quarto, enquanto a voz do narrador diz “o amor a tinha pego de jeito”, com corte rápido novamente para Damian que lhe acena, sorrindo timidamente. Nessa cena, o narrador confirma ao espectador que Mary está apaixonada pelo seu vizinho, ao mesmo tempo em que sugere, segundos antes, com a frase - “seu mundo estava longe de ser perfeito”- que Damian não corresponde ou não corresponderá da mesma forma às investidas da garota. Mais uma vez, a narrativa contrapõe o discurso do narrador com o pensamento da personagem Mary, sendo um artifício engenhoso do autor, no que tange a fornecer uma representação de Damian mais próxima da sua real identidade, ao mesmo tempo em que a visão de Mary é mais romantizada.

No filme “Mary e Max”, que conta com 10 aparições do personagem grego, desde a sua infância até a fase de jovem adulto, em apenas uma dessas vezes, ele irá apresentar um figurino parcialmente repetido (a mesma calça de risca de giz e o sapato bicolor). A maioria dos planos, em que Damian é enquadrado, classifica-se no tipo de conjunto ou próximo, com a intenção de mostrar detalhes do seu figurino. Ainda que coadjuvante, ele é o personagem mais bem vestido da trama, com combinações de roupas diversificadas, formais, mas que, por vezes, parecem sóbrias demais para a sua idade. Vimos que, para Becker (2008), todos os grupos sociais criam regras e tentam impô-las, a fim de definir situações e tipos de comportamento a elas apropriados. Levando em consideração uma sociedade heteronormativa machista, onde os papéis sociais masculinos e femininos estão muito bem demarcados, a vaidade ainda está fortemente associada ao feminino. Se um homem se mostra preocupado

com a aparência, com o jeito de vestir-se, ou seja, apresenta um comportamento não condizente com seu gênero, há uma tendência em se questionar também sua sexualidade, pois existe um senso comum com relação ao vestuário homossexual e sua performance.

Neste sentido, é preciso destacar que a identidade de gênero é diferente da identidade sexual dos sujeitos. Esta última refere-se à capacidade de cada pessoa de experimentar profunda atração emocional, afetiva ou sexual por indivíduos de sexo diferente, do mesmo sexo ou de mais de um sexo, assim como de ter relações íntimas e sexuais com essas pessoas. Os que não conseguem domesticar seu corpo ao discurso heteronormativo serão vistos como *outsiders* (BECKER, 2008) ou desviantes (GOFFMAN, 2014). Mesmo com o surgimento do metrossexual, cuja masculinidade narcísica, egocêntrica e saturada pela exploração na mídia⁴² ultrapassa a questão de identidade sexual, para muitas das sociedades que estabelecem a divisão masculino /feminino, como divisão fundamental, homem vaidoso é visto como homossexual. Contudo, nem sempre foi assim.

Georges Vigarello (2005) em seu livro “A História da Beleza” traça um panorama histórico, a partir do século XV, sobre o elogio ao corpo feminino, com as mudanças dos códigos de beleza e as diferentes maneiras de olhar para esse corpo, a partir de critérios de uma estética física diretamente experimentada: os da atração e do gosto. Não podendo escapar à história dos modelos de gênero e identidade, é possível compreender a história da beleza também como uma invenção (VIGARELLO, 2005, p. 11). Concentrando nosso olhar para a beleza masculina, no século XVIII, por exemplo, os nobres ingleses e franceses usavam perucas, maquiagem e outros acessórios, sem preocupar-se com as cobranças de seguir o modelo de comportamento viril. Com o advento da Revolução Industrial, o homem troca a ostentação e o refinamento por uma despersonalização e padronização nas cores e nos modelos do vestuário.

Segundo Eco, na primeira metade do século XX, a beleza era fortemente influenciada pela mídia - revistas, cinema, televisão -, não apresentava um modelo unificado e seus padrões eram substituídos facilmente. Para ele, do final do século XIX e até metade dos anos 1960 houve uma disputa entre a beleza provocativa (relacionada aos movimentos de vanguarda) e a beleza de consumo (baseada nos ícones criados pela mídia) (ECO, 2010). Contudo, a partir da década 1960, o hedonismo e o lazer parecem vencer o consumo, transtornando o universo estético na sua totalidade. Há uma difusão da beleza, uma generalização da mesma, sendo o nosso corpo, objeto de consumo mais belo e sendo criada

⁴² O termo metrossexual foi utilizado, pela primeira vez, pelo jornalista e escritor inglês, Mark Simpson, num artigo publicado no jornal *The Independent*. Para Wilton Garcia, o metrossexual é um jovem urbano obcecado pela aparência superficial, cuja masculinidade é narcísica, egocêntrica, vaidosa, urbana e saturada pela exploração na mídia (GARCIA, 2004, p. 7).

uma dinâmica para que a beleza seja trabalhada numa dinâmica de igualdade. Na década de 1960, os velhos modelos do masculino vão tornando-se os novos modelos do feminino, exaltando uma recusa de todo e qualquer *apartheid* no vestuário: *o jeans*, blusas e *t-shirts* e pólos confundem as representações existentes na divisão social e sexual do vestuário (VIGARELLO, 2005, p. 261).

Há uma alternância na conformação desse corpo, que ora afila-se, adoça-se, ora torna-se mais robusto, mais definido e viril. Acompanhando alguns personagens icônicos do cinema, entre as décadas de 1960 e 1980, como James Bond (série 007), Tony Manero (“Os Embalos de Sábado à Noite”), Rambo (personagem do filme homônimo) -, comprovamos essa variação de conceitos até chegarmos na contemporaneidade, onde a feminilização do músculo (o personagem Neo em “Matrix”) e a masculinização da delgadeza (Lara Croft em “Tomb Rider”) não seriam capazes de reduzir os dois modelos ao mesmo. Para Vigarello (2005), contudo,

A igualdade existiria, de preferência, numa livre alteridade: essa dissemelhança dos sexos recomposta sem cessar, mas jamais desaparecendo. Disparidade tanto mais aberta, aliás, por não existir uma masculinidade universal, mas múltiplas masculinidades, tal como há múltiplas feminilidades. A mudança contemporânea nos aspectos e nos corpos não tem de se procurar em nenhuma aproximação das imagens entre os sexos, tem de ser buscada, mais profundamente, na relação que cada um deles mantém com a beleza [...] O princípio da igualdade alterou tudo. A beleza física escapa à dependência única como escapa ao eterno feminino, atravessando pontos de referência antes exclusivos uma da outra: a passividade, a atividade, a sujeição, a autonomia. Deu-se uma oscilação cujo alcance total é difícil ainda de avaliar: a beleza, não definindo já um gênero, pode ser cultivada e até reivindicada por ambos os sexos. Ela, a beleza, emancipou-se do espectro da força ou da fraqueza, do espectro da valorização ou da desvalorização, tornando-se a beleza ilimitada (VIGARELLO, 2005, p. 263).

Sem um protótipo de masculinidade a ser seguido, na atualidade, abre-se espaço para o metrossexual - citado anteriormente - contudo, precisamos lembrar que a história vivida por Damian se passe durante as décadas de 1970/1980. Nesse sentido, ter determinada prática sexual carrega mais elementos do que simplesmente os comportamentos individuais em si. Segundo Le Breton,

[...] a ação da aparência coloca o ator sob o olhar apreciativo do outro e, principalmente, na tabela do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral conforme o aspecto ou o detalhe da vestimenta, conforme também a forma do corpo ou do rosto. Os estereótipos se fixam com predileção sobre as aparências físicas e as transformaram naturalmente em estigmas [...] (LE BRETON, 2007, p. 78 *apud* SANT’ANA, 2010).

Ainda que a homossexualidade de Damian somente seja revelada no terço final do filme, ela é acionada através de certos comportamentos, que alertam o espectador para a identidade sexual do personagem. A vinculação do gay à simbologia que gira em torno da moda, da beleza, da estética é um sinal claro disso e explorado, paulatinamente, pelo diretor, sempre a partir de uma perspectiva equivocada, mas que habita o senso comum, a qual relaciona diretamente a performatividade de gênero – definindo comportamentos e objetos tidos como femininos e masculinos - à orientação sexual.

4.4 Felicidade/Infelicidade

Numa trama em que perpassa um sentimento de rejeição, solidão e deslocamento das personagens, são frequentes as demonstrações de tristeza, isolamento e baixa autoestima da dupla principal. Logo, os poucos momentos de alegria, satisfação e bem-estar de Mary e Max não passam despercebidos, principalmente quando se trata da personagem Mary, que passou pela experiência do luto em quatro ocasiões, pela separação conjugal e uma tentativa de suicídio. Max, por sua vez, ainda que tenha dificuldades em expressar suas emoções, também as explicita na última meia hora de filme. Sua gestualidade, seus atos e pensamentos serão cruciais para o entendimento de sua felicidade. Assim como o uso da cor vermelha em determinados acessórios – a presilha no cabelo de Mary, o pompom no quipá de Max - e em certas partes do corpo – neste caso, a língua - representa, como significado implícito, a vitalidade, o bem estar, o prazer dos personagens em meio ao universo sépia e preto e branco, respectivamente, de Mary e Max.

Com Damian não é diferente e podemos perceber, paulatinamente, a mudança de atitude a partir do momento em que ele vai escolhendo o caminho para a sua libertação e liberação sexual, deixando para trás o semblante de desamparo e insegurança. Da família de Damian Popodopolous, sabemos muito pouco, como o fato de ter uma mãe (que nunca é identificada) e alguns parentes e amigos que comparecem ao seu casamento. Ele mostra-se cuidadoso com as flores que sua genitora cultiva no jardim de casa, levando a crer que é um filho dedicado. Desde a primeira vez que o vê, Mary apaixona-se por Damian e não esconde seu interesse, flertando com o garoto à distância. Ele, por sua vez, não sabe lidar com o galanteio, e talvez sua insegurança seja refletida na gagueira.

Por mais que Damian procure retribuir os cumprimentos efusivos de Mary, o máximo que consegue é direcionar um sorriso burocrático e pouco entusiasmado à garota. Seus gestos são contidos e seu olhar emula uma tristeza, uma melancolia que parece esconder algo. A

cena em que eles estão na festa de casamento, em meio aos convidados, será a primeira vez em que o espectador verá Damian sorrindo de forma espontânea. De mãos dadas com a esposa, ele abre o sorriso e quebra um prato, seguindo a tradição dos matrimônios gregos. Através das imagens e da voz em *off* de Mary, narrando a carta que Max está lendo, o espectador fica a par sobre seus primeiros dias de mulher casada. Ela comenta sobre a lua de mel, na Ilha de Mikonos, das semelhanças com Damian, chamando a atenção para o fato dele ter um amigo por correspondência também. Mas nesse momento, enquanto a australiana mostra-se ansiosa por ter um momento de intimidade com o marido, Damian demonstra desinteresse.

Figura 14- Damian parece feliz na festa do seu casamento



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:05:06) DVD “Mary e Max”

Figura 15- Damian curte a lua-de-mel em Mikonos



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:05:28) DVD “Mary e Max”

Além da cena do casamento e da foto em que está na Ilha de Mikonos, Damian só irá sorrir novamente quando o espectador descobrir, juntamente com Mary, que ele a abandonou (Figuras 14 e 15). Durante seu estado de depressão, em que aguarda notícias de Max, após o rompimento da amizade, Mary é surpreendida com uma carta do marido, dizendo o seguinte: “Mary, minha querida, quando ler essa carta, estarei num avião em direção à Nova Zelândia para começar uma nova vida. Provavelmente, você nem notou quando eu fazia as minhas malas. Eu me apaixonei por meu amigo de correspondência, Desmond, e vamos viver na

fazenda de ovelhas dele. Foi difícil vê-la se tornar a sombra da pessoa que eu amei. Sua pesquisa sobre do...doenças mentais, foi admirável, mas sua bus...busca idealista para curá-la foi pelo caminho equivocado. Mary, você tem de perceber que você não é um creme de beleza mágico que pode ser passado no mundo para tirar rugas. Eu te amo, Mary. Mas eu amo Desmond muito mais. Espero que um dia seu coração se cure e possamos ser amigos. Com carinho, Damian”.

Nessa sequência, composta por oito planos, é importante salientar que Damian praticamente não gagueja e seu tom de voz, não demonstra constrangimento ou culpa. Com uma música jazzística não diegética de fundo, a voz do rapaz grego em *off*, sobrepõe-se à trilha sonora, durante a leitura de sua carta, por Mary. No primeiro plano, a câmera mostra Mary sentada à mesa, começando a ler a carta com satisfação. À medida que ela vai tomando conhecimento da nova conjuntura do relacionamento, surge uma expressão de desapontamento no seu rosto. A câmera corta para o rosto de Damian no centro do quadro, em plano próximo, radiante, com a boca semiaberta, deixando aparecer sua língua vermelha. Em seguida, foca o rosto de Mary, com a boca semicoberta pela carta e apenas seu olhar espantando por detrás dos óculos, à vista (Figuras 16 e 17).

Figura 16- Damian segue em busca da felicidade conjugal



Fonte: *Frame* do capítulo 11 (1:13:14) DVD “Mary e Max”

Figura 17- Mary lê a carta de despedida do ex-marido



Fonte: *Frame* do capítulo 11(1:13:17) DVD “Mary e Max”

Corte para um plano americano em que vemos Damian de mãos dadas com Desmond, na fazenda onde o neo-zelandês cria ovelhas - momento, em que um zoom out mostra alguns desses animais no pasto. Corte para um plano em conjunto de uma parede da casa de Mary, onde se vê várias fotografias penduradas. *Close* em uma fotografia de Mary, ainda criança, quando a câmera começa num plano-sequência a destacar outras fotos, em plano próximo, como Mary recebendo o diploma na Universidade, outra dela já adulta e, finalmente, a foto do casamento dos dois (Figuras 18 e 19).

Figura 18- Damian e Desmond: início de relacionamento



Fonte: *Frame* do capítulo 11 (1:13:25) DVD “Mary e Max”

Figura 19- Vestígio de um passado de felicidade aparente



Fonte: *Frame* do capítulo 11 (1:13:56) DVD “Mary e Max”

Quando Damian aparece alegre, com seu novo amor, tem-se a impressão que ele se libertou de uma condição que o angustiava: o fato de ser gay e não assumir sua preferência sexual. Ainda “dentro do armário”, ele escolheu o casamento com Mary, como uma possibilidade de alívio de suas angústias, achando que podia ser feliz. Mas a partir do momento em que o sujeito oculta sua posição de dissidência em relação à matriz heterossexual, indiretamente instituições e valores heteronormativos são reforçados. A convivência diária com uma mulher, as obrigações matrimoniais, mostraram-no que a realidade era outra, bem diferente do que ele idealizou, de modo que o estado depressivo que Mary mergulhou acelerou o processo de separação do casal. Damian, então, assume sua homossexualidade, revelando a Mary seu novo percurso de vida, juntamente com Desmond. A cena em que ele aparece ao lado do companheiro, de mãos dadas, bastante feliz, destoa (excetuando a cena de casamento) de todos os outros encontros que teve com Mary, em que se apresentava, ora apreensivo ora entristecido e vulnerável.

Desde a antiguidade que o ser humano deseja ser feliz, busca incessante por um estado de bem-estar. Sendo assim, estudos sobre a felicidade remontam a Grécia e Roma Antiga, com pensamentos de Platão, Aristóteles, Sêneca, Epicuro e Santo Agostinho passando pelo Iluminismo, Modernidade até os tempos atuais. Enquanto Aristóteles acreditava na felicidade como objetivo do homem a ser alcançado mediante uma simbiose com a vida em sociedade e baseado na ética, Epicuro afirmava ser possível o homem alcançar a felicidade através do prazer e da recusa dos excessos, medos e compromissos que podem levar a sofrimentos inúteis (EPICURO, 2002). Longe de querer traçar um histórico sobre as diferentes formas que a felicidade assumiu ao longo do tempo - visto que não é nosso propósito - falaremos de uma perspectiva que, de alguma forma, aproxima-se mais do nosso exemplo. Sigmund Freud (2006) questiona qual seria a finalidade e o propósito da vida para o ser humano. A resposta

mais plausível é a aspiração da felicidade, a partir do alcance de duas metas: ausência de dor e desprazer e vivência de sensações intensas de prazer, numa lógica hedonista.

Muitos para evitar o sofrimento, no entanto, isolam-se voluntariamente. A certa altura, Freud afirma que “*é preciso cortar todas as relações com a realidade caso queira ser feliz em algum sentido*” (FREUD, 2006, p. 88). Mas longe de fugir da realidade, há de se querer transformá-la, construir um mundo onde os aspectos indesejáveis sejam eliminados e substituídos por outros de acordo com os próprios desejos, sendo o modelo de nossas aspirações de felicidade, o prazer sentido através do amor sexual (FREUD, 2006, p. 89). Pode-se perceber um movimento, inicial, de isolamento de Damian. Introspectivo e, aparentemente, inseguro, o personagem demonstra ser solitário e são poucos os diálogos que mantém com Mary até o seu enlace matrimonial. Ainda que pareça estar feliz na festa de casamento - é uma das pouquíssimas cenas em que sorri, deixando à mostra, a língua avermelhada -, Damian pode ter escolhido esse caminho pelo fato de não ter coragem de sair do armário, até um dado momento. A partir da convivência com a esposa e cada vez mais sendo solicitado por ela, no que diz respeito à satisfação de suas necessidades sexuais, Damian decide libertar-se e buscar sua felicidade, sua segurança afetiva ao lado de outro homem, ainda que repetindo o modelo heteronormativo. Sua revelação, contudo, faz-se através de uma carta endereçada a Mary, onde expõe seu novo relacionamento e o motivo da ruptura afetiva com ela.

4.5 Desejo/Não-desejo

Damian demonstra, em algumas ocasiões, não estar interessado em Mary, mesmo sendo cortejado por ela. Na sequência de 27 segundos, composta por nove planos, onde após retirar o sinal da testa Mary flerta explicitamente com o rapaz grego, sua reação é desconcertante. Embalada pela música “Perpetuum Mobile” (não diegética), o primeiro plano dessa sequência traz Mary sentada sobre o muro de sua casa e a câmera, num plano subjetivo (com Mary de costas, no canto esquerdo da tela, ligeiramente desfocada), enquadra Damian do outro lado da rua, em frente a sua casa, aguando as rosas de sua mãe. Mary cumprimenta-o: “Oi, Damian!” e ele olha para ela com uma expressão de susto, enquanto continua a ação que estava fazendo (Figuras 20 e 21).

Figura 20- Mary observa Damian à distância



Fonte: *Frame* do capítulo 9 (1:01:53) DVD “Mary e Max”

Figura 21- Mary cumprimenta Damian chamando sua atenção



Fonte: *Frame* do capítulo 9 (1:01:55) DVD “Mary e Max”

Há um corte para Mary, agora, num plano próximo, em *contra-plongée*, ocasião em que ela diz, com empolgação: “As rosas de sua mãe estão lindas!”. Usando um vestido marrom com estampa de bolinhas dessa mesma cor, além de pretas e brancas, sapatos vermelhos de salto e argolas douradas, Mary apresenta uma postura lasciva, na tentativa de impressionar o vizinho. No plano americano seguinte, Damian entra em cena pelo lado esquerdo, enquanto a garota continua sentada de costas. Ele agradece, gaguejando: “O...o...obrigado Mary”, enquanto alterna o olhar para o rosto e os pés dela.

Colocando a mão no peito e demonstrando uma preocupação com o que vai dizer: “Ma...Ma...Mary, eu posso falar uma coisa”? Agora, ela está no campo e ele no contracampo: “Claro, querido”!. Alternância de campo/contracampo entre eles, com Damian hesitante: “Tem co...co...cô de cachorro no...no...no seu sapato” (Figuras 22 e 23). Num *zoom in* a câmera se aproxima dos sapatos vermelhos de salto de Mary, mostrando o cocô de cachorro como se fosse um brigadeiro, preso à ponta do sapato.

Figura 22- Damian aproxima-se, hesitante, de Mary



Fonte: *Frame* do capítulo 9 (1:02:00) DVD “Mary e Max”

Figura 23- Damian diz a Mary sobre o “cocô” preso ao seu sapato



Fonte: *Frame* do capítulo 9 (1:02:06) DVD “Mary e Max”

Outra sequência que demonstra o pouco ou inexistente desejo sexual de Damian para com Mary é a que sucede à cena do casal na cama (descrita na categoria masculinidade/feminilidade). Após ouvirmos o suspiro de Mary sugestivo de um orgasmo, decorrente de uma relação sexual com Damian, na total escuridão do quadro, a imagem reaparece num *fade out*, em que, num plano de conjunto, vemos Mary sentada no sofá, à esquerda, maquiada, vestida elegantemente e com uma expressão de felicidade, com duas taças de vinho e uma garrafa em cima de uma mesa de centro, enquanto ouvimos a voz do narrador dizer que “Mary estava explodindo de autoestima” (Figura 24). Antes mesmo que a voz *off* termine a frase, a câmera enquadra, num plano próximo, uma porta que é aberta por Damian. Ele ensaia entrar na sala, mas recua e faz uma careta, ao ver a esposa com tanto apetite (Figura 25). Ainda segurando a porta, no mesmo enquadramento, ele espreita o ambiente, encobrendo parte de seu rosto atrás da porta, no que a câmera, agora, mostra Mary piscando o olho para ele, batendo com a palma da mão no sofá - como se o estivesse convidando para sentar ali. O narrador complementa: “sua autoconfiança era quase insuportável”. No que a câmera enquadra o rosto de Mary num plano próximo, em que ela faz um biquinho e treme os lábios, emitindo um “brrr”.

Figura 24- Mary está explodindo de autoestima



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:06:05) DVD “Mary e Max”

Figura 25- Damian: assustado com a “disposição” de Mary



Fonte: *Frame* do capítulo 10 (1:06:07) DVD “Mary e Max”

Segundo Dover, “a homossexualidade é a tendência a buscar prazer sexual mediante contatos físicos com pessoas do mesmo sexo mais do que pessoas do sexo oposto”⁴³ (DOVER, 1982, p.13 *apud* PECHENY, 2004, p .17). Sendo motivo de discriminação e exclusão, numa sociedade homofóbica, os homossexuais ocultam sua condição frente aos amigos, familiares e permanecem “no armário” até o momento em que assumem sua identidade sexual. Ainda que more na Austrália - país onde os atos homossexuais passaram a ser legais apenas em 1994 - é interessante notar que Damian é de origem grega.

Na Antiguidade, a homossexualidade na Grécia manifestava-se com ênfase e chegava a ser considerada mais digna do que o relacionamento heterossexual. Nos dias atuais, contudo, nota-se um certo atraso na legislação grega sobre a homossexualidade, e apenas em 2015 foi reconhecido legalmente o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, sendo ainda hoje, os gays banidos do serviço militar; impedidos de adotar crianças e se casar. Seja pela questão familiar ou social, Damian decide casar com Mary, ainda que não a ame completamente. Seria pela solidão ou pelo receio de assumir sua homossexualidade que Damian se utiliza de uma “capa”, apontada por Goffman (2004) - nesse caso o artifício do

⁴³ Tradução livre de “homosexualidad” como la tendencia a buscar placer sensual mediante contactos físicos con personas del mismo sexo más que con personas del sexo opuesto (DOVER, 1982, p.13 *apud* PECHENY, 2004, p.17)

auxílio conjugal -, reprimindo suas inclinações? Ou o fato dele se sentir estigmatizado por conta de sua gagueira e de sua identidade sexual e vendo que Mary parece não se importar com a primeira questão e não perceber a segunda, encorajou-o a se casar com ela?

Não podemos negar que ele demonstra um carinho, uma espécie de amor fraternal por Mary - várias situações confirmam isso, a exemplo de sua presença nos funerais dos pais da garota - mas esse sentimento não seria suficiente para assegurar o sucesso no casamento, tendo em vista sua atração por rapazes. No momento em que se casa, porém, Damian experimenta a fronteira do ser/não ser, onde se “faz o gênero”, coloca-se “a máscara” tão comum aos homossexuais que passam por um processo de indistinção e, aos poucos, vão tendo certeza do que querem, construindo uma relação de transparência para consigo mesmo e os mais próximos. Quando ele renuncia ao matrimônio com uma pessoa do sexo oposto, deixa para trás uma parte de seu passado e também de seu futuro, na medida em que não satisfará mais as expectativas de sua família e da sociedade. A conquista da certeza do que realmente quer permite a dissolução de crises e conflitos pessoais, criando possibilidades amorosas condizentes com seu real desejo (GROSSI; UZIEL; MELLO, 2007). É quando Damian investe no relacionamento com Desmond, mudando-se para a Nova Zelândia, a fim de recomeçar a sua vida.

CAPÍTULO 5: ANÁLISE DO PERSONAGEM MITCH

5.1 Aceitação/Rejeição

A questão do pré-julgamento, seja do modo de agir das pessoas ou de sua aparência, está no cerne do roteiro de “ParaNorman”. Consequentemente, alguns personagens experimentam situações de aceitação ou rejeição por parte dos familiares, colegas de escola e professores, a exemplo do protagonista Norman Babcock - um garoto com poderes paranormais, aficionado pelo universo do terror, mal compreendido pelo pai e pela irmã e que é alvo de *bullying* na escola. O mesmo acontecendo com o obeso e hipocondríaco Neil, que é, constantemente, ridicularizado pelos colegas, contando apenas com a amizade de Salma, a *nerd* da turma. Mitch, por sua vez, o irmão mais velho de Neil, é um jovem homossexual, que só vai revelar sua orientação sexual no final do filme. É interessante notar que, na sequência em que Mitch é apresentado a Norman, pelo seu irmão, ele demonstra preconceito com o garoto paranormal.

A sequência inicia-se com um plano geral, da fachada da casa de Neil e mais duas casas vizinhas. Neil e Norman entram no quadro pela direita, com o primeiro puxando o segundo pelo braço e passando pela frente do jardim de sua casa, cheio de apetrechos decorativos e coloridos e um furgão estacionado na garagem. Vemos ainda nesse plano as pernas de uma pessoa, à mostra, debaixo do veículo, evidenciando que alguém está consertando-o (Figura 26). Mal os meninos se aproximam do furgão, ouve-se uma voz masculina: “Neil? É você?”. Corte para um plano americano, em *contra-plongée*, com a perspectiva subjetiva de quem está debaixo do furgão, olhando para Neil, que diz: “Ei, Mitch! Nós vamos brincar com o cão morto no jardim e nem vamos ter que desenterrá-lo!” No plano seguinte, ouvimos um barulho similar ao de uma cabeça batendo numa superfície dura, seguido do ruído de ferramentas caindo ao chão e vemos, em melhor detalhe, as pernas de um rapaz, usando bermuda jeans e calçando sandália azul. Corte para Mitch num plano próximo, Neil no contracampo, ligeiramente à esquerda, e Norman no fundo do quadro, num espaço entre os dois irmãos (Figura 27).

Figura 26- Mitch está consertando seu furgão



Fonte: *Frame* do capítulo 5 (15:21) DVD “ParaNorman”

Figura 27- Mitch não aprova a amizade de Neil com Norman



Fonte: *Frame* do capítulo 5 (15:23) DVD de “ParaNorman”

Mitch leva as mãos ao rosto, numa expressão de espanto e diz, com o tom de voz elevado: “Desenterrar o quê? O quê, o que disse?”. Ainda nesse plano, ele olha ligeiramente para trás, na direção de Norman, e voltando-se para o irmão, inclinando-se para frente, sussurra: “Neil, não é aquele garoto estranho?” E muda o tom da voz, de forma jocosa, balançando exageradamente a cabeça e fazendo caretas: “Tipo: olhe para mim, estou falando com fantasmas, assim prestam atenção em mim” (Figuras 28 e 29). Corte para Neil, que agora está no plano próximo, com expressão de zangado. “Dá para parar de fazer isso, imbecil?” Ainda no contracampo, Mitch diz: “Ouça”. Corte para o plano seguinte, que o enquadra no centro da tela. “Você não precisa andar com gente estranha, entendeu? É uma dica”. No que Neil, agora no centro do campo, responde: “Não estrague tudo, Mitch. ‘Este’ não é estranho. Ele fala com os mortos!”. Neil sai caminhando, em direção ao amigo e deixa o irmão mais velho para trás.

Figura 28- Mitch imita Norman de forma jocosa



Fonte: *Frame* do capítulo 5 (15: 30) DVD “ParaNorman”

Figura 29- Diante da atitude de Mitch, Norman sente-se envergonhado



Fonte : *Frame* do capítulo 5 (15:32) DVD “ParaNorman”

Em toda a projeção de “ParaNorman” não presenciamos nenhuma cena em que Mitch interaja com amigos. Até a revelação final, em que ele diz para Courtney que tem um namorado, seu personagem aparenta ser solitário e introspectivo. Demonstrando uma predileção por carros, o rapaz de porte atlético, contudo, não aprova a nova amizade do irmão Neil e, ao dar-lhe uma “dica”, leva o público a pensar que já passou pela experiência da rejeição, do escárnio, de modo que talvez seja melhor andar sozinho do que se submeter a “certas amizades” com o intuito de ser aceito num grupo ou por alguém. Com essa atitude preconceituosa, no entanto, Mitch faz um pré-julgamento de Norman, porém, com a convivência com o garoto paranormal, sua opinião vai se modificando, chegando a resgatá-lo da floresta, quando perseguido pelos zumbis.

Mitch categoriza Norman como “estranho” por conta de sua paranormalidade, um atributo que é considerado “anormal” pela sociedade. A partir dessa particularidade que o torna diferente dos outros, mas no sentido de diminuí-lo, depreciá-lo e não enaltecê-lo,

Norman será estigmatizado⁴⁴. Esse traço impõe-se sobre outras características suas e faz com que algumas pessoas (nesse caso, colegas do colégio e parentes) tendam a se afastar dele e rechaçá-lo devido ao seu papel social. Segundo Goffman (2004), os padrões que o estigmatizado incorpora da sociedade, tornam-no intimamente suscetível ao que os outros veem como seu defeito, levando-o a concordar, por alguns momentos, que ele ficou abaixo do que realmente deveria ser. A vergonha torna-se uma possibilidade a partir do momento que o indivíduo percebe que um de seus próprios atributos é impuro e pode imaginar-se como um não portador dele (GOFFMAN, 2004, p. 10).

Norman prefere o isolamento, já que é alvo de *bullying* na escola e também incompreendido por parte de sua família (pai e irmã) devido à habilidade em falar com os mortos. No entanto, Neil, que também é estigmatizado pelos colegas, por ser obeso, hipocondríaco e usar uma lancheira com um gatinho, aproxima-se do garoto paranormal por reconhecer nele a possibilidade de um *feedback* social positivo. Mitch, por sua vez, acredita que essa aproximação de Neil com Norman não é benéfica para o irmão, já que ele estaria visando a “aceitação” de alguém tido como “estranho”, “diferente”, tanto quanto ele, com o agravante da vitimização. Mitch parece falar com propriedade quanto diz para Neil: “Você não precisa andar com gente estranha, entendeu? É uma dica”.

Teria ele passado por alguma experiência semelhante, de necessidade de “aceitação” devido ao estigma de sua homossexualidade, submetendo-se à companhia de outros gays, que não hesitam em chamar a atenção? Ou tentado a companhia de colegas heterossexuais e após a constatação de homofobia por parte deles, optado pelo isolamento? Apesar de ter um namorado (que não é mostrado, apenas citado), Mitch é um jovem aparentemente solitário (em nenhum momento do filme, mantém contato com amigos), discreto, que desempenha um papel de protetor do irmão mais novo. De físico avantajado, mas sem usar roupas extravagantes, ele parece apresentar “*uma tendência a estratificar seus "pares" conforme o grau de visibilidade e imposição de seus estigmas*” (GOFFMAN, 2004, p. 92). Ou seja, comporta-se com as pessoas mais evidentemente estigmatizadas do que ele da mesma forma que os ditos “normais” agiriam. É o que Goffman (2004) chama de ambivalência de identidade.

É provável que quanto mais o indivíduo se alie aos normais, mais se considerará em termos não estigmáticos, embora haja contextos em que o oposto parece verdade. Quer mantenha uma aliança íntima com seus iguais ou não, o indivíduo estigmatizado pode mostrar uma ambivalência de

⁴⁴ Estigma é um atributo psicológico ou físico, aparente ou não, que está relacionado a uma marca social de vergonha, depreciando o indivíduo no convívio social (GOFFMAN, 2004).

identidade quando vê de perto que eles comportam-se de um modo estereotipado, exibindo de maneira extravagante ou desprezível os atributos negativos que lhes são imputados (GOFFMAN, 2004, p. 93).

Devido ao seu estigma de *caráter individual*⁴⁵ e invisível, Mitch tende a manipular a informação a respeito dele, decidindo quando revelar ou não a sua identidade estigmatizada. Assim, o estigma tem grande impacto sobre a forma como o indivíduo homossexual se percebe e se constrói socialmente. A forma de manipulação varia conforme o grau de aceitação da identidade homossexual e dos espaços hostis ou não a este estigma. Ainda que Mitch se esquive de Courtney e não alimente suas investidas durante todo o filme, somente no final da história é que ele revelará a ela que tem um namorado. Por conta da aparência robusta, viril, o rapaz se camufla e se distancia do estereótipo do gay efeminado, papel que parece caber ao namorado, um apreciador de “filmes de garotas”, como ele faz questão de deixar claro. Ao mesmo tempo em que Mitch aproxima-se do estereótipo do gay malhado, narcísico e pouco inteligente, ele brinca cinicamente com a heterossexualidade (ver a categoria vaidade).

5.2 Masculinidade/Feminilidade

De acordo com Bento (2006), antes de nascer, o corpo já está inscrito em um campo discursivo determinado. *“Ainda quando se é uma ‘promessa’, um devir, há um conjunto de expectativas estruturadas numa complexa rede de pressuposições sobre comportamentos, gostos e subjetividades que acabam por antecipar o efeito que se supunha causa”* (BENTO, 2006, p. 2). Alguns códigos são naturalizados, outros são ofuscados ou/e sistematicamente eliminados e a heterossexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, inscreve-se reiteradamente através de operações constantes de repetição e dos códigos socialmente investidos como naturais. Sendo assim, as identidades de gênero e sexuais são compostas e definidas por relações sociais e moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. Numa sociedade baseada na heteronormatividade, homens e mulheres tenderão a estimular ou reprimir os comportamentos em função de sua adequação ao ideário masculino ou feminino.

O comportamento que as sociedades definem como adequadamente masculino é feito de manobras de defesa, refletido num temor às mulheres, temor de manifestar qualquer tipo

⁴⁵ Goffman afirma que existem três tipos de estigmas: *os tribais*, que são familiares e passados de geração a geração; *as abominações do corpo*, que são características físicas ditas defeituosas; e os de *caráter individual*, referentes a comportamentos desviantes, incluindo vícios, crimes e homossexualidade (GOFFMAN, 2004, p. 7).

de feminilidade, de passividade. Segundo Badinter (1993), a masculinidade construída nos primeiros anos de vida, ainda de forma inconsciente, intensifica-se na adolescência. Com medo da feminilidade e passividade tornarem-se evidentes, a maioria dos jovens luta contra esse sofrimento interior, reforçando ainda mais as muralhas da masculinidade (BADINTER, 1993, p. 56).

Mitch é um personagem que, à primeira vista, seguindo um padrão da representação dos adolescentes nos filmes de animação, seria o herói branco, heterossexual e conquistador de corações femininos. Ainda que seja o oposto disso - gay, medroso e esquivo às mulheres - sua representação parece não suscitar dúvidas com relação à sua masculinidade. De corpo atlético, voz grave, sem trejeitos efeminados, ele desperta a atenção de Courtney, uma garota fútil, não muito inteligente e ávida por encontrar um namorado. Não é difícil chegar a essa conclusão, ao se atentar para os diálogos da irmã de Norman, ao longo do filme. Logo, na sua primeira aparição, ela fala ao telefone com uma amiga e desdenha de uma colega que está namorando um rapaz cobiçado: “Ele é saradão, tem um ‘tanque industrial’. Ela não o merece...Ah, ela é legal, gosto muito dela, mas é otária”. Em outra ocasião, quando está no carro com Mitch e Neil, ela tenta impressionar o rapaz mais velho, descrevendo uma conversa vazia e sem muito sentido, que teve com uma amiga: “Ela virou pra mim e disse que eu queria fazer nado sincronizado profissional. Eu virei pra ela e disse: Quero fazer alguma coisa pelas pessoas que têm menos do que eu, sabe? Tá ligado? Tipo os pobres ou as pessoas que estão morrendo ou sei lá, gente feia. Porque acho que a ecologia e a paz mundial são coisas muito importantes hoje em dia”.

O modelo de representação de Courtney, demonstrado nestas cenas de “ParaNorman”, reforça a ideologia patriarcal característica do cinema hollywoodiano e que sustenta nossas estruturas sociais, construindo a mulher de maneira específica, tal qual reflete as necessidades patriarcais (KAPLAN, 1995, p.45). Nota-se que não há protagonismo feminino neste longa-metragem e as constantes insinuações de Courtney em relação a Mitch denotam uma certa sexualização do corpo, funcionando como um objeto erótico para o personagem masculino. Enquanto os heróis masculinos idealizados da tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais que perfeito espelhado, para a mulher são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que ainda reforçam um sentimento de inutilidade e dependência da figura masculina (KAPLAN, 1995, p.50).

Mitch e Courtney irão se conhecer por volta do 38º minuto de duração do filme, quando ela vai até a casa de Neil, com o intuito de encontrar Norman. Essa é a terceira vez em que veremos Mitch em cena, ocasião em que se apresenta de uma maneira mais despojada e de certa forma ambígua. Com uma touca de banho estampada em tons de azul e amarelo e

enrolado numa toalha, Mitch abre a porta da casa, despreocupadamente e, ao se deparar com uma garota de idade similar à sua, não se constrange e nem esboça qualquer reação de vergonha pelos trajes apresentados (Figura 30).

Figura 30- Mitch recepciona Courtney em trajes sumários



Fonte: *Frame* do capítulo 11 (38:57) DVD “ParaNorman”

Figura 31- Mitch não aparenta vergonha diante da garota

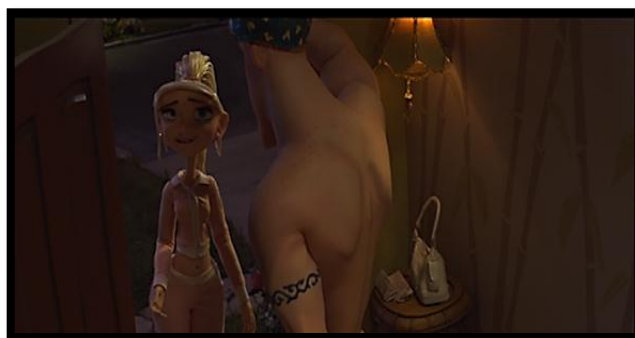


Fonte: *Frame* do capítulo 11 (39:02) DVD “ParaNorman”

“Posso ajudar?”. O próximo plano é interessante com o rosto de Courtney em destaque, emoldurado no espaço que se forma entre o braço e o corpo de Mitch, já que ele está com a mão na cintura. Percebe-se o olhar de encantamento e ao mesmo tempo surpresa de Courtney em relação ao físico do rapaz. Meio sem graça, ela diz um “Oi”, para logo em seguida erguer-se (a câmera faz um movimento de *travelling* vertical) e o enquadramento, agora, mostra a nuca e o pescoço de Mitch, ligeiramente desfocados, em primeiro plano, enquanto Courtney diz: “Desculpe incomodá-lo tão tarde. O Neil mora aqui?” Câmera na altura da cintura dos dois personagens, numa ligeira inclinação em *contra-plongée* mostrando a garota de perfil e o rapaz de frente, que responde: “Sim, ele é meu irmão”, escorando-se na soleira da porta com o braço esquerdo e inclinando-se, ligeiramente, em direção à Courtney (Figura 31). Nesse momento, Mitch parece curioso em saber o que a levaria a procurar seu irmão mais novo. No plano seguinte, a câmera em *plongée*, elevada um pouco acima da cabeça do rapaz, enquadra Mitch de costas e Courtney em sua frente, chegando a mostrar detalhes do ambiente, como

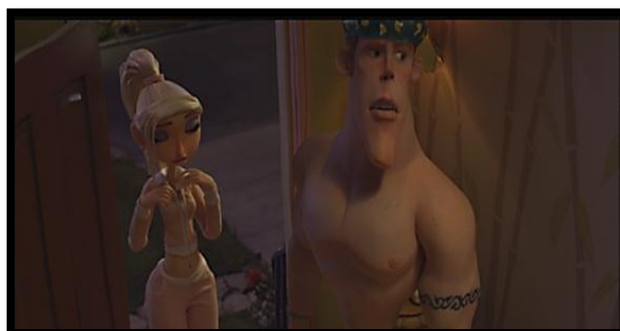
uma mesinha junto à porta, onde se encontra uma bolsa branca - sugerindo a presença feminina na casa, representada pela mãe) e alguns papéis e um abajur do lado direito de Mitch, cuja luz ilumina, suficientemente, suas costas nuas, revelando algumas sardas (Figura 32).

Figura 32- A câmera em *plongée* enaltece a musculatura de Mitch



Fonte: *Frame* do capítulo 11 (39:04) DVD “ParaNorman”

Figura 33- Courtney se exhibe para Mitch, sem sucesso



Fonte: *Frame* do capítulo 11 (39:04) DVD “ParaNorman”

Ao dizer a Mitch, “Seu irmão e meu irmão são amigos!”, Courtney demonstra entusiasmo, chegando a dar discretos pulinhos de felicidade, mas não percebendo a recíproca do seu interlocutor, ela fala meio sem graça: “Sou a Courtney” e escora-se, na porta. Mitch vira-se, olhando em direção ao interior da casa, e fala em voz alta: “Ei Neil, vem cá um minuto”. Nesse momento em que Mitch está de costas para Courtney, ela aproveita para abrir um pouco o fecho-éclair de seu moletom rosa e ajeitar o cabelo e Mitch complementa, voltando o olhar para ela: Tem uma garota aqui perguntando por você” (Figura 33). Neil vai sair da sala e espreita pelo corredor, olhando em direção à porta, no que Courtney o cumprimenta (fora do quadro), “Oi, querido. Tudo bem, garotinho?”. Enquadramento em Neil que questiona sem entender: “Neil?”. Então, ouvimos ainda fora do campo a voz de Courtney confirmar: “Sim, Neil”. Corte para o plano em que mostra a garota, já dentro de casa, mas

próxima à porta, com Mitch ao seu lado, dizendo: “Sabe onde o Norman está? Ele meio que sumiu”. Plano americano, mostrando Neil preocupado e respondendo: “Não tenho a menor ideia!”. No que complementa, já se exaltando: “Não tenho ideia de onde esteja. Desculpe. Tchau!”.

Mitch entendendo que o irmão pode estar mentindo, diz: “Neil, é melhor abrir o bico, amigo”. O plano agora é de conjunto, com câmera bem baixa, quase rente ao chão, mostrando os dois adolescentes na porta de casa e o acesso do corredor à sala de TV, onde Neil está. O menino, então, entra no campo e diz, andando em direção ao irmão: “Achei que ele não estava falando sério sobre ir ao cemitério sozinho”. Corte, plano aproximado, com Courtney se mostrando preocupada, enquanto vemos apenas a parte inferior do rosto e do tórax de Mitch. Ela diz: “É a cara do Norman!”. Mitch comenta: “Cara, aquele lugar é sinistro”. Câmera eleva-se ligeiramente e se aproxima dele, com Courtney olhando para fora do campo esquerdo. Em seguida, ela volta-se para ele, enquanto Mitch complementa: “Tem um astral de filme de terror B. Por que ele foi até lá?”. Corte para um enquadramento com a câmera na linha da cintura de Courtney, mostrando ambos de costas para a câmera com Neil de frente, sugerindo: “Não sei. Talvez, seja melhor procurarmos por ele”.

Corte para um plano próximo de Courtney e Mitch, lado a lado, onde o rapaz diz, olhando para Neil, em sua frente: “Eu disse que ele estava encrencado”. E olha para Courtney, dando de ombros: “Desculpe, é a verdade”. Ela então olha para ele, de braços cruzados e diz: “Não, tudo bem. Ele é um saco. Mas tenho que garantir que ele não morra ou algo do tipo”. Em seguida, ela vira-se para Mitch, apoiando suas mãos no tórax nu do rapaz, pedindo para que ele a ajude a encontrar Norman: “Você pode me ajudar? Por favor”? (Figuras 34 e 35). No que Mitch recua discretamente, olha-a com uma certa surpresa, mas sua expressão logo torna-se impassível e ele se desvencilha dela, dizendo: “Tudo bem. Acho melhor por uma roupa”. Courtney dá um pequeno gemido de desejo, enquanto ele sai de campo, desviando de Neil que está em seu caminho.

Figura 34- Courtney pede ajuda a Mitch para achar Norman



Fonte: *Frame* do capítulo 11 (39:55) DVD “ParaNorman”

Figura 35- Mitch se esquia das investidas de Courtney



Fonte: *Frame* do capítulo 11 (40:04) DVD “ParaNorman”

Essa sequência mostra algumas particularidades e ambiguidades em relação à Mitch. Ele aparece utilizando uma touca de banho, que é um acessório mais associado ao universo feminino que masculino. Interessante, porém, que Courtney não esboça reação negativa a isso, ficando atraída pelo seu físico másculo (a escolha dos planos próximos serve para enaltecer o físico de Mitch que é destacado de vários ângulos, colocando-o como objeto sexual). Ela se insinua com olhares, gestos e flerta com Mitch, sem cerimônia. O rapaz ruivo, por sua vez, não se sente constrangido e nem apreensivo com o fato de uma garota o flagrar somente de toalha e touca de banho. Ao mesmo tempo, ele esquia-se das investidas de Courtney, sem ser ríspido e nem mal-educado.

Outra cena interessante, que destaca o lado viril de Mitch, em detrimento de sua “intelectualidade”, faz parte da sequência em que Norman e os amigos estão na Prefeitura de Blithe Hollow, tentando encontrar o registro que aponta onde a bruxa foi enterrada. Courtney, Alvin e Mitch reclamam de estar numa biblioteca. A primeira a se manifestar é a irmã de Norman, que aparece num plano americano, ao lado de Alvin, comentando em tom irônico e gesticulando: “Ótimo. Estou superanimada. Isto está virando a noite mais divertida!”. Ela, então, sai do plano e Alvin diz: “Puxa! Os zumbis controlam o mundo e nos trancamos numa biblioteca!” A câmera o acompanha ligeiramente num *travelling*, à direita, quando ele exclama: “Está de brincadeira? Tem uma videolocadora de filme pornô do outro lado da rua”.

A câmera segue ainda em *travelling* até enquadrar Neil, num plano próximo (que está entretido com um livro sobre asbesto), enquanto vemos Norman segurando um livro de registros. Ele anda em direção ao lado direito e vemos surgir no plano Mitch, que se encontra

debruçado sobre uma mesa e comenta que: “Odeio lugares como este”. No mesmo instante, ele pega dois livros bem pesados em cima da mesa, e começa a erguê-los, alternadamente, como se fossem halteres, para se exercitar. Num plano de conjunto, vemos Norman em primeiro plano lendo um livro, enquanto Mitch, no segundo plano, meio desfocado, exercita-se e diz: “Vamos lá, Mitch! Força, disposição, vamos...tem que malhar, não para, não”!

Já na sequência final, quando Norman chega à praça da cidade, depois do seu encontro na floresta com a “bruxa”, escuta o diálogo entre sua irmã e Mitch. A câmera, em breve *travelling* para a esquerda, deixa de focar Neil e enquadra, num plano americano, Mitch e Courtney. Antes mesmo de enquadrá-los, já ouvimos a voz de Courtney convidar o rapaz: “Então, que tal se formos ao cinema juntos? Nada assustador”. Enquanto Courtney diz essas frases, flertando explicitamente com Mitch, esse olha para o lado oposto onde ela se encontra, como de procurasse alguém e diz: “Ótima ideia, Kathy (trocando o nome da garota)”. No que Courtney reage com uma expressão de completo desagrado. E Mitch continua a falar, entusiasmado: “Sabe, você irá adorar meu namorado. Ele é louco por filmes de garotas”!. Nesse momento, a expressão de Courtney é de total desapontamento e suspira.

Judith Butler (2013) mostra que a matriz heterossexual na qual estamos acostumados a perceber e interpretar o mundo não corresponde à realidade, quando voltamos esta discussão aos homossexuais. Para a autora, pensar em sexo, gênero, prática sexual e desejo - numa linha horizontal e sequencial - não permitiria aos sujeitos dissidentes exercerem suas liberdades corporais, por não se conformarem às normas de inteligibilidade cultural⁴⁶.

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e “fêmea”. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” - isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas de desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade (BUTLER, 2013, p. 39).

No livro, “Judith Butler e a Teoria Queer” de Sara Salih, vemos que a filósofa norte-americana descarta a ideia de que o gênero ou sexo seja uma “substância permanente”, argumentando que uma cultura heterossexual e heterossexista estabelece a coerência dessas categorias para perpetuar a “heterossexualidade compulsória” - designação de Adrienne Rich

⁴⁶ Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo (BUTLER, 2013, p. 38).

- à ordem dominante pela qual os homens e as mulheres se veem solicitados ou forçados a ser heterossexuais (SALIH, 2012, p. 71). Mitch vive numa sociedade machista, em que se busca alcançar essa coerência, no entanto, seu comportamento se afasta do pensamento comum de que sexo, gênero e sexualidade existem numa relação mútua. Ao mesmo tempo em que demonstra sinais de virilidade (tipo físico, força, habilidade com mecânica de carros), Mitch também apresenta algumas características mais associadas ao universo feminino (uso de touca de banho, medo, passividade). Nem por isso, sua representação se afasta dos estereótipos relacionados ao universo homossexual, aproximando-se do papel de “macho”, o ativo da relação.

Segundo Castañeda (2007),

A moda da androgenia dos anos 90 representa um esforço para se libertar dos papéis e das aparências tradicionais da masculinidade e da feminilidade para criar um estilo de vida mais livre. Isso nos leva a um paradoxo: em um sentido, para ser um homossexual verdadeiramente “assumido”, não é preciso ser *mais*, mas sim *menos* “homossexual”. Nessa perspectiva, na medida que os estereótipos tradicionais desaparecerem, as diferenças sociais entre homo — e heterossexuais tenderão a diminuir também. Mas, enquanto esse objetivo (provavelmente utópico) não for atingido, cada indivíduo terá que dar conta desse questionamento (CASTAÑEDA, 2007, p. 94).

É o que vemos acontecer com Mitch, que não só surpreendeu Courtney, como potencialmente também muitos espectadores por conta de sua homossexualidade. Isso porque vários outros personagens em filmes de animação lançados em circuito mundial, cujo comportamento é dúbio em relação à orientação sexual, tendem a ser efeminados, debochados (a exemplo de Scar, de “O Rei Leão”; o governador Ratcliffe, de “Pocahontas”) o oposto da performance de Mitch, fazendo com que esse último se qualifique como sujeito - pelo menos, aparente - no interior de uma matriz heterossexual.

5.3 Vaidade

O porte atlético de Mitch denota que ele é um rapaz preocupado com a aparência, já que apresenta a musculatura do tórax, abdômen e membros superiores bem desenvolvida e delineada. A camiseta branca colada ao corpo, a bermuda jeans, a cueca à mostra e a sandália unissex azul, vai ser, praticamente, o único figurino que ele irá usar em todo filme. É uma combinação simples, mas que exalta seus atributos físicos. À exceção, será a cena em que Mitch abre a porta de sua casa para Courtney, apresentando-se com o tórax nu, - exibindo uma tatuagem tribal no braço esquerdo - com uma toalha enrolada em torno da cintura, na

altura dos joelhos, e usando uma touca de banho azul estampada. Desprovido de qualquer pudor, Mitch aparenta tranquilidade em recepcionar a adolescente desconhecida em trajes mínimos. Se num primeiro momento ele se porta como se a estivesse cortejando, numa atitude um tanto exibicionista - cena em que Courtney, visivelmente impressionada com o físico do rapaz, pergunta se aquela é a casa de Neil e Mitch, escorando-se com o braço na porta, inclinando-se levemente para a frente, responde que Neil é seu irmão - logo em seguida, vai deixar claro seu desinteresse no que concerne às investidas de Courtney.

A preocupação de Mitch com a saúde fica evidenciada na cena em que ele está dirigindo o furgão, na companhia de Courtney e Neil, à procura de Norman. A certa altura, Courtney pergunta: “Você usa halteres? Seus deltoides são gigantes”!. E vemos num plano próximo ela se inclinar até o ombro de Mitch, acentuando a entonação da voz, no final da frase. Neil observa-a calado, no banco detrás, enquanto Mitch responde, praticamente sem desviar o olhar da estrada: “Nunca usei deltoides em minha vida, juro. Pode fazer um teste em mim”. Diante da resposta e do comentário de seu irmão, Neil, agora num plano próximo, comenta de forma debochada: “Morri”. E cai de lado, no banco detrás do veículo. Na verdade, Mitch não entende que deltoide é o músculo do braço e associa o comentário de Courtney ao uso de esteroides, o que ele nega veementemente ⁴⁷ (Figuras 36 e 37).

Figura 36- Courtney elogia o deltóide de Mitch



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (43:29) DVD “ParaNorman”

⁴⁷ Assim como Courtney, Mitch não parece fazer parte do grupo dos jovens mais espertos. Ele mesmo admite isso, numa cena adiante, quando um zumbi entra no furgão, assustando a todos. Na hora em que Neil está tentando segurar o Zumbi, que se debate, pergunta ao irmão: “O que vamos fazer, Mitch?”. No que ele responde, nervosamente: Eu não sei, não sei”. Neil complementa, exigindo uma solução: “Mas você é o mais velho”, no que Mitch retruca: “Não mentalmente”.

Figura 37- Mitch confunde a palavra deltóide com esteróide



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (43:30) DVD “ParaNorman”

Nessa primeira sequência, que dura dois minutos e 24 segundos, Mitch ainda atropela um zumbi, que aparece no meio da estrada e Norman e Alvin são resgatados. É interessante observar que no momento que o furgão dirigido por Mitch choca-se com o zumbi, este sai do carro e vai ao encontro da “vítima” estendida no chão. Ao se aproximar do corpo, deitado de costas, ele pergunta: “Olá, senhor”? A câmera nesse momento, num *contra-plongée*, enquadra o rosto de Mitch num plano próximo, para, logo em seguida, passar para um plano de conjunto, em que se vê no primeiro plano, num contraluz, Mitch agachado de frente ao corpo deitado no chão, enquanto que no último plano, Courtney, saindo do furgão, questiona: “Ele está morto?” (Figura 38). Corte para um plano de conjunto, com a visão subjetiva de quem está no furgão, com Mitch de costas para a câmera, com um joelho apoiado no chão e o corpo diante dele. Ele vira a cabeça ligeiramente para trás e responde: “Eu não sei. Ele não está se mexendo”. Agora, seu rosto aparece num plano próximo e ele fala, com a expressão de espanto: “Ele está respirando”! (Figura 39).

Figura 38- Mitch inspeciona a vítima que atropelou



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (44:28) DVD “ParaNorman”

Figura 39- Mitch percebe que a vítima ainda respira



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (44:30) DVD “ParaNorman”

Figura 40- Mitch vê que se trata de um “morto-vivo”



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (44:36) DVD “ParaNorman”

Figura 41- O zumbi dá sinal de vida nas mãos de Mitch



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (44:41) DVD “ParaNorman”

Então, Mitch inclina-se para frente. Corte para um plano próximo em que vemos apenas a mão direita dele pegar o ombro da vítima, enquanto a mão esquerda passa por debaixo do pescoço, elevando-o. A câmera corta para um plano de conjunto, semelhante ao anterior, em que ele está num contraluz. Ouvimos a voz de Courtney, de uma certa distância,

perguntar: “Está tudo bem?”. Mitch, agora segurando apenas a cabeça do morto, já descolada do restante do corpo, e com uma expressão de desapontamento, diz: “Não, exatamente”. Courtney então fala um pouco mais alto: “O quê? O que disse?”. Num plano próximo, em *plongée*, onde Mitch agachado, de perfil lateral, segurando a cabeça do zumbi, diz, enquanto vira-se em direção de Courtney: “Alguém sabe primeiros-socorros ou...” Corte para o mesmo plano de conjunto anterior, dessa vez, com Mitch de costas para a câmera, enquanto segura o crânio (Figuras 40 e 41). Ao mesmo tempo em que ouvimos um “Corram!” fora de campo, rapidamente identificado como sendo Norman, agora, enquadrado em primeiro plano, com Alvin parcialmente encoberto pelo seu corpo, logo atrás dele.

Ambos passam correndo por Mitch que, se num primeiro momento mostra-se confuso, sem entender de onde os dois garotos vieram, na sequência, quando olhar para a cabeça que está segurando e ela abrir um olho e emitir um “Ah!!”, ele mostrar-se-á bastante aterrorizado. O plano em *contra-plongée*, mostrando toda a expressão de medo de Mitch (Figura 42), será potencializado com o som de seu grito estridente, similar ao de uma garota, nos primeiros dois segundos, para depois “engrossar” nos dois segundos finais. É interessante ressaltar que, nessa cena, há uma desconstrução do estereótipo do personagem masculino dos filmes de terror, calcado na coragem e heroísmo com o objetivo de reafirmar o sucesso com as mulheres. Mitch, pelo contrário, reage como “uma garota amedrontada”, subvertendo a lógica vigente - as mulheres nos filmes norte-americanos desse gênero é que tendem a ser representadas como personagens frágeis, medrosas e desamparadas. Vale problematizar essa representação, comum no cinema hollywoodiano, já que ela reforça o pensamento hegemônico que associa a mulher à debilidade e ao histerismo e os homens à virilidade e à razão, corroborando para a inequidade de gênero.

Figura 42- Mitch se assusta com o morto-vivo



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (44:49) DVD “ParaNorman”

Figura 43- Depois do susto, Mitch prepara para se exercitar



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (44:49) DVD “ParaNorman”

Figura 44- Mitch chuta a cabeça do zumbi para bem longe



Fonte: *Frame* do capítulo 12 (44:52) DVD “ParaNorman”

Figura 45- Mitch se vangloria para Courtney



Fonte: *Frame* do 12 (44:49) DVD “ParaNorman”

No plano em conjunto, com profundidade de campo, mostrando o furgão ao fundo, vê-se Mitch chutando o crânio do zumbi em direção ao fora de quadro no lado direito, concomitantemente, à queda do corpo do zumbi, no lado esquerdo do quadro (Figuras 43 e 44). Mitch dá as costas para a câmera, corre em direção ao carro. Corte para um plano próximo de Mitch sentando no banco do motorista, enquanto Courtney observa-o, preocupada, no banco do carona. Com o mesmo enquadramento, Mitch aproxima seu rosto em direção ao da garota e diz: “Viu aquilo?”. Ela responde: “Que coisa louca!” Mitch,

começa a gesticular, erguendo as mãos e movimentando-as de um lado para o outro, enquanto fala: “É mesmo! Chutei aquela coisa a uns cem metros”. À medida que vai falando, ele se exalta mais ainda e o tom de voz alcança um patamar de envaidecimento (Figura 45). Numa cena mais adiante, quando Norman e os amigos estão na Prefeitura da cidade, tentando descobrir o local onde a bruxa foi enterrada, Mitch “passa o tempo” erguendo dois livros bem pesados da biblioteca, alternadamente, como se fossem halteres, para se exercitar. Num plano de conjunto, vemos Norman em primeiro plano, lendo um livro, enquanto Mitch no segundo plano, meio desfocado, exercita-se e diz: “Vamos lá, Mitch! Força, disposição, vamos...tem que malhar, não para, não”!

É comum, na comunidade homossexual masculina, haver um culto à estética da hipermasculinidade. Vimos na categoria rejeição/aceitação que, em parte, isso está relacionado com a necessidade do indivíduo de se enquadrar num tipo identitário gay que não seja o efeminado, na tentativa de amenizar o peso do estigma e da rejeição por parte da comunidade considerada “normal” e de seus pares. A busca por uma melhora na aparência denota uma estética “aceitável” na comunidade gay, implicando, em algumas ocasiões, não só mudanças rígidas nos hábitos alimentares e prática de exercícios físicos, mas também intervenções cirúrgicas. É nesse contexto que a beleza e a forma física não são mais percebidas e valorizadas como ‘obra da Natureza’ e passam a ser concebidas como trabalho sobre si mesmo, pesando sobre os indivíduos a absoluta responsabilidade pela sua aparência física (GOLDENBERG; RAMOS, 2007, p. 31-32).

Essa mudança começa a ser percebida nas décadas de 1980/1990, quando aparecem novos tipos físicos: as mulheres apresentam uma magreza anoréxica, enquanto os homens, bronzeados e musculosos, parecem frequentar a praia diariamente e as academias de ginástica. Nessa época, os homossexuais adotam um *look* sem reserva, cultuando a sessão cotidiana de academia, o bronzeamento artificial, os cabelos curtos e bigode. Como aponta Castañeda (2007), o ideal masculino gay é de uma virilidade exagerada, como se os homossexuais tentassem se desfazer da clássica imagem de homens efeminados – embora exista sempre, e continuará a existir, variações sobre esse tema. O ideal homoerótico incorpora também uma eterna juventude: no mundo homossexual é proibido envelhecer. Esse culto da masculinidade e da juventude torna-se um elemento central do imaginário e da vida social e sexual dos homossexuais (CASTAÑEDA, 2007, p. 135).

Nos seres humanos, o desejo masculino é despertado pela visão. De modo que uma mulher atraente é a que desperta esse desejo. Para cada sociedade, um ideal de corpo é cultuado e o cinema, entre outras produções culturais, reforça e alimenta o culto a determinados modelos corporais. Goldenberg (2007), reportando-se ao pensamento de Gilles

Lipovetsky, na obra “A Terceira Mulher: Permanência e Revolução do Feminino”, diz que na cultura atual, que classifica e hierarquiza a partir da forma física, não basta não ser gorda, mas sim construir um corpo firme, musculoso e tônico, livre de marcas de relaxamento ou flacidez (GOLDENBERG, 2007, p. 31). Essa lógica funciona também para os homossexuais que, geralmente, são atraídos por jovens viris e atléticos. Não obstante, esses rapazes também despertam a cobiça de mulheres e, por vezes, fazem um jogo de conquista, mesmo sabendo que não irão muito adiante, somente para exercer sua vaidade. Percebemos esse traço em Mitch pelo menos em duas ocasiões. A primeira, quando Courtney vai até sua casa e, ao perguntar se Neil mora ali, o rapaz se escora na soleira da porta com o braço esquerdo e, inclinando-se ligeiramente para a frente, em direção da garota, exhibe seu torso nu (Figura 30). Essa performance pode ser interpretada como um jogo erótico do garoto, que ao perceber que Courtney ficou admirada pelo seu físico, agora, exercita seu narcisismo. A outra ocasião é quando Mitch chuta a cabeça do zumbi na estrada e, ao voltar para o carro, pergunta eufórico a Courtney se ela viu o que ele fez, num típico comportamento exibicionista.

Logo, Mitch tem bons motivos para se vangloriar perante Courtney – em uma sociedade heteronormativa. Não só por alcançar um tipo físico “atraente” e “admirável”, como também por mostrar habilidade em se camuflar e se distanciar do estereótipo do gay efeminado, temido por uma expressiva parte⁴⁸ os homossexuais. Dessa forma, o culto exacerbado à estética da hipermasculinidade não parece ser apenas um consumo hedonista, estando ligado também à representação da identidade homossexual que quebra os estereótipos e supera o estigma do gay como um indivíduo assexuado ou feminilizado (PEREIRA; AYROSA, 2010).

5.4 Desejo/Não-Desejo

Não são poucas as ocasiões em que Mitch será cortejado por Courtney durante o filme. Desde quando eles se conhecem - cena em que Courtney vai à sua casa, à procura de Norman, até a última - em que ele se declara homossexual - a garota não perderá tempo em se insinuar e Mitch conseguirá se sair bem das situações, às vezes, de forma até debochada. Uma dessas ocasiões acontece logo depois do acidente sofrido pela van, onde estavam Mitch, Courtney, Alvin, Norman e Neil. O veículo despenca num barranco e para, todo destruído, na oficina

⁴⁸ No livro “Homossexualidade: uma história”, de Colin Spencer (1996), o autor afirma que “*diversos estudos sobre o estilo de vida dos homossexuais [...] concluíram que eles hesitam mais em aparecer, preocupados com a exposição e vivem antecipando mais a intolerância. Tentam passar-se por heterossexuais pelo maior tempo possível; com isso, integram-se muito mais ao convívio da sociedade considerada normal*” (SPENCER, 1996, p. 360).

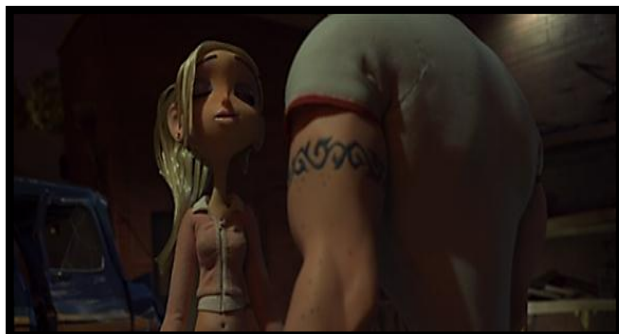
mecânica do Coby. Após a saída dos passageiros do carro, vemos Mitch se recompor num plano semi-médio em que Courtney está em primeiro plano, à esquerda, ligeiramente desfocada, enquanto ele está à esquerda, um pouco atrás, e diz: “Meu bem, me desculpa. Vai ficar tudo bem” (Figura 46).

Figura 46-Micth parece preocupar-se com Courtney



Fonte: *Frame* do capítulo 13 (50:30) DVD “ParaNorman”

Figura 47- Courtney anima-se com o “zeloso” Mitch



Fonte: *Frame* do capítulo 13 (50:32) DVD “ParaNorman”

Figura 48- Mitch desdenha de Courtney



Fonte: *Frame* do capítulo 13 (50: 37) DVD “ParaNorman”

Figura 49- Mitch só tem “olhos” para sua van



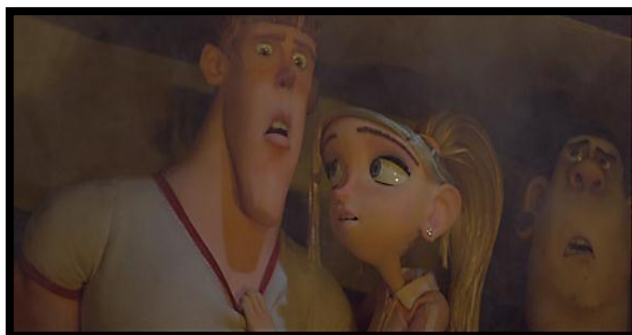
Fonte: *Frame* do capítulo 13 (50:44) DVD “ParaNorman”

Corte para um plano médio, num contra-plongée, em que vemos parte das costas de Mitch, com destaque para seu braço esquerdo torneado, exibindo uma tatuagem tribal, em primeiro plano à esquerda, enquanto Courtney está no segundo plano, de frente para o rapaz, esboçando uma expressão de surpresa. Ele parece caminhar em sua direção, mas passa por ela e complementa: “Vamos superar isso juntos” (Figura 47). No que Courtney vira-se para a esquerda, a fim de ver qual direção ele segue. Corte para um plano geral, em que se vê a van estacionada, enquanto Mitch se aproxima dela e Courtney observa-o sem muito entender. Quando o chassi do carro despenca, e as peças se soltam, caindo no chão, fazendo um forte barulho, Mitch dá um passo para trás, para não ser atingido. Concomitantemente, Courtney se encolhe um pouco, uns três passos atrás dele e continua olhando para o rapaz, colocando uma das mãos na cintura. Mitch pega a chave do carro, aciona o controle e o desliga. A cena é hilária, porque fica claro, desde o início, o total desinteresse do Mitch por Courtney, ainda que ela demore a perceber isso (Figuras 48 e 49).

Numa sequência posterior, embalada por uma trilha instrumental de suspense, quando os garotos estão dentro da prefeitura e começam a ser atacados pela população, que atira pedaços de pau, pedras e outros objetos em chamas, pelas janelas, a certa altura, Mitch está agachado, protegendo-se num canto do hall da prefeitura e chama Neil, Courtney e Alvin para irem até sua direção. Num plano médio, com ângulo ligeiramente inclinado para a esquerda, e com a fumaça tomando conta do ambiente, Mitch grita, gesticulando: “Aí, galera! Aqui embaixo, aqui embaixo”! À medida que ele vai pronunciando as palavras, a câmera no nível do chão, num plano de conjunto, mostra os garotos já se protegendo próximos ao rapaz mais velho, enquanto pedaços de madeira flamejantes vão caindo do teto, num primeiro plano.

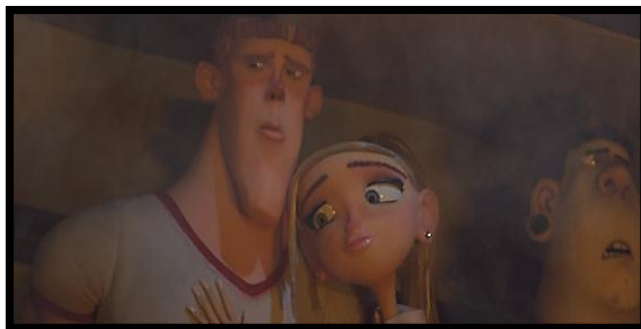
Corte para um plano próximo, onde vemos, à direita do quadro, Mitch, ao seu lado, Courtney e à esquerda Alvim. A garota está agarrada ao rapaz musculoso, pegando a gola de sua camisa e puxando para baixo, enquanto fala, com um pouco de dramaticidade, ainda que olhando com entusiasmo para seu tórax: “Mitch... Mitch, se a gente morrer hoje, esta pode ser a última chance de dizer tudo que sinto por você”. Mitch, por sua vez, ouve sem entusiasmo o que Courtney diz e complementa, de uma maneira irônica: “Ah...não, a gente pode acabar voltando como zumbis e aí, desse jeito, vai ter mais chance” (Figuras 50 e 51).

Figura 50- Courtney tenta se proteger com Mitch durante incêndio



Fonte: *Frame* do capítulo 17 (1:06:05) DVD “ParaNorman”

Figura 51- Mitch está sempre se esquivando de Courtney



Fonte: *Frame* do capítulo 17 (1:06:11) DVD “ParaNorman”

Segundo Castañeda (2007), a orientação sexual não é concebida de uma vez só e para sempre, a partir da infância, podendo variar ao longo da vida. Não se nasce heterossexual nem homossexual, e nunca se é ancorado em uma orientação ou outra de modo definitivo (CASTAÑEDA, 2007, p. 156). Isso só se torna possível a partir do momento em que a sociedade deixa de impor às pessoas a "heterossexualidade compulsória", quando essas se libertam das coerções de uma visão binária. Nesse ponto, a pesquisadora se aproxima do

pensamento de Judith Butler. Se Mitch já sentiu atração por garotas, no passado, não sabemos. Na trama mostrada em “ParaNorman”, o que fica claro é um total desinteresse de sua parte em relação ao flerte constante de Courtney, que será justificado ao final, pela revelação de sua homossexualidade.

A partir da década de 1960, os homossexuais passam a reivindicar uma nova identidade, rejeitando a condição de doença da homossexualidade e aceitando-a como um misto de desejos (MELLO, 2005). E dentro das múltiplas formas de manifestação da condição homossexual encontra-se, na contemporaneidade, o acesso à conjugalidade e à parentalidade, permitindo aos gays traçarem novas possibilidades no que diz respeito ao conceito de família. Há, no entanto, uma parcela dos gays que não aceita esse modelo de família que advém do modelo heteronormativo, onde o casamento significa a formação de aliança entre dois indivíduos que dizem se amar, optando pela possibilidade de experiências múltiplas e simultâneas de parceiros afetivo-sexuais, rompendo o modelo tradicional de família e seus papéis sociais.

Mitch demora em se posicionar, claramente, sobre sua homossexualidade - reflexo de uma condição vergonhosa e “anormal”, até hoje preconizada por muitas sociedades -, mas quando se vê acuado por Courtney, dilui por completo qualquer fagulha de esperança da garota sobre um possível envolvimento amoroso com ele, com observações irônicas e deslocadas de seu contexto original. Mesmo contando com sua gestualidade, voz e corpo pouco “denunciadores” de uma homossexualidade estereotipada - aquela relacionada com o gay afeminado -, ele não se utiliza desse trunfo para reprimir suas inclinações. Não teme, inclusive, ser discriminado pelos amigos e outros membros da cidade, pois não cita o namorado em conversa privada, mas sim, em local público.

Se o filme avança, de uma certa forma, nesse sentido, ele poderia ir mais além, mostrando o casal gay junto e evitando um tom preconceituoso, reforçando a dualidade ativo/passivo, assim como a binarismo de gênero quando Mitch observa em sua fala, “Sabe, você irá adorar meu namorado. Ele é louco por filmes de garotas!”.

Na cena final, enquanto Mitch responde ao convite de ir ao cinema com Courtney, ele olha de um lado para outro, como se procurasse alguém. Podemos imaginar que seja seu namorado, mas não teremos essa certeza. Ainda assim, a partir do momento que ele verbaliza, expõe-se, aponta o pessoal como político e transforma o espaço como uma arena de luta e negociações. O problema é que isso ocorre nos últimos minutos do filme de animação, não possibilitando o aprofundamento no debate sobre a relação homossexual do casal em questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizarmos as análises das categorias propostas nesta pesquisa, foi possível constatar as formas de representação dos personagens Damian e Mitch, primeiros homossexuais assumidos dos filmes de animação no circuito comercial e responder às questões propostas. Primeiramente, partimos do pensamento de autores que trabalham com a questão de identidade, sexualidade e gênero, tendo como principais referências Stuart Hall, Michel Foucault, Judith Butler e Eve Sedgwick. Dos Estudos Culturais Britânicos que, enfatizando o significado político de uma cultura, analisam o conjunto da produção cultural de uma sociedade para entender os padrões de comportamento e o conjunto de ideias compartilhadas pelos indivíduos que nela vivem (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p. 37), recorremos às pesquisas de Stuart Hall sobre a identidade e representação para conduzir, parcialmente, nosso trabalho.

Partindo do pressuposto que cultura e identidade são conceitos interligados, as transformações culturais que presenciamos nas últimas décadas, juntamente com o surgimento e difusão das novas tecnologias e os processos de migração desse mundo pós-colonial, têm afetado diretamente as identidades, tornando-as fluidas. Utilizamos como uma das diretrizes para o entendimento da construção dos personagens apreciados nesse trabalho, a perspectiva da identidade em construção constante, não fixa e submetida ao jogo da diferença, constituindo “uma representação simbólica e discursiva”. Deparamo-nos com a existência de uma identidade construída por meio da diferença, da relação com o outro e em “crise”, consequência do atual sistema de significação e representação cultural multifacetado.

Diante dessa constatação e como nosso interesse recaiu nos desdobramentos das identidades sexuais dos personagens estudados, tendo em vista a homossexualidade de ambos, entendemos que era necessário manter um diálogo com os estudos de gênero, em particular com o pensamento de Judith Butler, questionadora da identidade e do princípio que rege sua lógica. Adentramos no seu território “performativo”, onde predomina o desmonte da identidade de gênero, com recusa do binarismo opressor - homem/mulher, masculino/feminino - ainda vigente na sociedade atual, a fim de compreendermos melhor a diferenciação entre gênero e sexualidade.

Seu pensamento de desnaturalização do sexo e da sexualidade, produzidos por um discurso, alinha-se com o de Michel Foucault, teórico cuja obra “História da Sexualidade” foi

um de nossos pilares referenciais. Era imprescindível nosso mergulho no contexto histórico-cultural da homossexualidade, traçado nessa publicação, para alcançarmos um entendimento sobre as questões referentes aos gays na contemporaneidade, seja em nível comportamental, discursivo, reivindicatório. Uma dessas questões diz respeito à expressão “sair do armário”- no sentido de não revelar os seus desejos sexuais -, de modo que para entendermos melhor o fenômeno, lançamo-nos no estudo da “Epistemologia do Armário” preconizada por Eve Sedgwick.

Após essa abordagem inicial, concluímos que, apesar de certas possibilidades de mudanças na ordem do discurso, no que diz respeito ao caráter ativo do sujeito na relação com a sociedade, o que predomina é uma hétero-identificação com o discurso heteronormativo hegemônico. Esse modelo se confirma pelo modo como a homossexualidade é representada ao longo do século pela indústria hollywoodiana. Seguindo uma lógica analítica, vimos, no segundo capítulo, que o cinema é uma forma de expressão cultural e um poderoso meio de significação e representação. A representação é sempre atribuição da posição que as pessoas ocupam na sociedade e designa o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída e interpretada por diferentes grupos sociais.

No caso específico dos personagens homossexuais, comprovamos essa afirmação, ao traçarmos o histórico da produção hollywoodiana no século passado - lançando mão das pesquisas de Vito Russo e William Mann - e verificarmos o efeito nefasto do Código Hays (1934-1968), censurando uma série de situações e representações explícitas no cinema, incluindo a temática gay. Observamos também que, ainda que houvesse algum tipo de burla, essa forma de representação tendia, em sua maioria, ao estereótipo, reforçando o perfil conservador dos tradicionais estúdios de cinema norte-americanos. Não deixamos de recorrer também aos estudos de Ella Shoat e Robert Stam sobre estereótipos e Laura Mulvey e E. Ann Kaplan sobre a representação da mulher no cinema.

A partir dessas constatações, prosseguimos a pesquisa com o intuito de responder a três questionamentos pertinentes, levando em consideração o fato de Mitch e Damian serem os primeiros personagens gays assumidos do cinema de animação: 1) quais tipos de representações surgem da mediação realizada pelo cinema de animação, especificamente, do *corpus* em questão? 2) essas representações corroboram uma estereotipia ou deflagram novos papéis sociais positivos? 3) qual o grau de importância desses personagens na trama e como eles se relacionam com seus companheiros?

Para alcançar as respostas dos questionamentos lançados no terceiro capítulo, utilizamos como metodologia a Análise do Conteúdo e Análise Fílmica, levando em

consideração elementos estilísticos e narrativos. Segundo Hall (1997), a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior.

É pelo uso que damos às coisas, como as denominamos, pensamos, sentimos - como nós as representamos-, que damos significados a elas. Em parte, nós significamos objetos, pessoas e eventos a partir de esquemas de interpretação. Em parte significamos as coisas, pela forma como as usamos, ou as integramos em nossas práticas cotidianas (HALL, 1997, p. 3)⁴⁹.

A princípio, numa avaliação rápida e superficial dos filmes “Mary e Max” e “ParaNorman” podemos não perceber as similitudes das produções, tendo em vista que a primeira trata de uma história mais dramática, de amizade entre uma criança australiana e um adulto norte-americano, enquanto que, a segunda, é uma homenagem declarada aos clássicos do gênero terror, tendo como protagonista um garoto paranormal. No entanto, apesar dessa aparente discrepância, ambos os filmes abordam a dificuldade de sociabilização dos protagonistas e de outros personagens secundários, bem como o preconceito, *bullying*, morte e homossexualidade, ainda que de forma sutil.

Mitch e Damian também apresentam algumas semelhanças. Com relação ao envolvimento na história, são coadjuvantes, têm poucas falas, mas desempenham função importante na trama - Damian casa-se com a protagonista e Mitch ajuda Norman da perseguição dos zumbis. No que tange às características físicas, eles são opostos: enquanto o rapaz grego é moreno, franzino e baixo, o irmão de Neil é ruivo, musculoso e alto. Já no aspecto comportamental e psicológico, encontraremos pontos de aproximação e clivagem, sendo essa caracterização de suma importância para chegarmos às formas como eles serão representados. Damian é introspectivo, sensível, vaidoso, habilidoso com jardinagem e costura e cursa arte dramática. Mitch é introspectivo, solitário, habilidoso com mecânica de carros, avesso aos estudos e praticante de musculação. É importante frisar que, apesar de não ser representada na trama a figura materna da dupla, é lembrada em ambos os casos - seja nas narrativas de Mary ou na presença de objetos de cena, como uma bolsa, na casa de Mitch -, diferentemente da figura paterna, que jamais é mencionada.

Enquanto as características do primeiro aproximam-se do desempenho esperado numa sociedade heteronormativa e heterossexista no que concerne ao papel de gênero feminino, Mitch enquadra-se no papel masculino. Damian aproximaria do modelo do gay efeminado e

⁴⁹ Traduzido do original “It is by our use of things, and what we say, think and feel about them- how we represent them- that we give them a meaning. In part, we give objects, people and events meaning by the frameworks of interpretation which we bring to them. In part, we give things meaning by how we use them, or integrate them into our everyday practices” (HALL, 1997, p.3)

Mitch, faz o tipo “barbie”⁵⁰, mas ambas as representações estão envoltas em estereótipos e os personagens - em menor ou maior grau - comportam-se como estigmatizados.

Damian é um homossexual que até um determinado momento da trama encontra-se no “armário”, protegendo-se da sociedade sob a capa do casamento. Contudo, não tendo atração sexual por mulheres - corroborando o porquê dele não ser considerado bissexual - Damian opta por tentar sua felicidade ao lado de Desmond, um criador de ovelhas na Nova Zelândia. Aqui, valem duas observações: apesar de assumir sua identidade homossexual, o grego se afasta da família, dos amigos e vai morar em outro país, repetindo uma situação comum da vida real, em que muitos gays só conseguem se assumir longe das suas origens. A outra questão é quando ele abandona Mary e não sabe que ela está grávida. No final da trama, quando é mostrada a mãe com a criança, chegando em Nova York, não se tem informação sobre a relação de Mary com Damian e deste com o filho.

Tanto o seu convívio com Mary - como cônjuge - como com Desmond foram pouco explorados nos filmes, mas o que podemos perceber é um reforço do modelo heteronormativo, em que Damian estaria condicionado ao papel feminino, sendo Mary a personagem que sempre tomou a iniciativa nas questões de ordem sentimental e profissional e, no caso de Desmond, representado por um homem rude, trabalhador rural, de aparência descuidada que está relacionada ao modelo do “macho”.

Mitch, por sua vez, devido ao seu estigma de *caráter individual* e invisível⁵¹, tende a manipular a informação a respeito dele, decidindo quando revelar ou não a sua identidade estigmatizada. No processo de afirmação de sua identidade homossexual, ao final do filme, Mitch revela ter um namorado para Courtney, mas frisa que o rapaz “gosta de filmes para garotas”, numa tentativa de reforçar a sua masculinidade em detrimento de uma possível “feminilidade” do seu parceiro. Lamentável, o fato do filme “ParaNorman” se furtar de mostrar o casal gay em cena, não indo além do efeito surpresa pós-revelação.

Se, por um lado, os dois filmes de animação, objeto de estudo desta pesquisa, inovam no que diz respeito às questões de identidade e sexualidade, sendo os primeiros a explicitarem a homossexualidade, por outro lado, não avançam na discussão da homoafetividade, já que apresentam personagens coadjuvantes, com poucas falas, ademais, o namoro de ambos só é

⁵⁰ Homossexuais masculinos, hipervirís e musculosos (músculos conseguidos à custa de um modo de vida que inclui a assiduidade à academia de ginástica), que seguem as modas europeias e norte-americanas no que diz respeito às culturas homossexuais, preferindo expor corpos que se adaptem aos modelos de saúde globalizadas (GONTIJO, 2007, p. 55-56).

⁵¹ Goffman distingue dois tipos de estigma: visível e invisível. O visível é percebido ou sentido pelas pessoas que possuem uma característica aparente e, por isso, a maior preocupação é centrada na maneira de lidar com a tensão gerada na interação com a sociedade. O estigma invisível só se torna real quando a característica é revelada, direta ou indiretamente. Dessa forma, o sujeito tem controle da informação de sua própria condição (GOFFMAN, 2014).

citado na última aparição de Damian e Mitch e estes relacionamentos seguem o modelo de conduta heterossexual. No caso do personagem gay de “Mary e Max”, sua homossexualidade latente vai se desnudando, paulatinamente, ao longo das cenas. Já o irmão de Neil, revela sua identidade sexual de forma brusca, como um efeito surpresa, ainda que algumas pistas sejam deixadas para o espectador ao longo da narrativa, principalmente quando o personagem rejeita as investidas amorosas de Courtney. O acréscimo de personagens homossexuais na trama de filmes de animação não desenvolve um olhar crítico capaz de gerar mudanças, quando não há um aprofundamento ou problematização do tema.

Segundo dados revelados em 2015 pela Associação Contra a Difamação de Gays e Lésbicas (GLAAD), os sete maiores estúdios de cinema hollywoodianos, no ano de 2014, aumentaram o número de personagens LGBT nos filmes. De um total de 114 filmes produzidos, 20 mostraram personagens que se identificaram como lésbicas, gays ou bissexuais. A maioria dos personagens são homossexuais masculinos (65%), 1/3 são bissexuais (30%) e as lésbicas perfazem (10%). Os filmes animados/familiares correspondem a 23% da fatia do mercado, enquanto que os dramas, 18%. Não foi incluído nenhum personagem que se identificou como transgênero. A GLAAD também examinou, pela primeira vez, estúdios menores e encontrou 11% de personagens gays em 47 filmes lançados por produtoras como Focus Features, Fox Searchlight, Sony Pictures Classics e Roadside Attractions⁵².

Desde o lançamento de “Mary e Max”, em 2009, pela Melodrama Pictures Pty Ltd e “ParaNorman”, em 2012, pela Laika Entertainment, apareceram outros personagens nos filmes de animação para o cinema que abrem a possibilidade de revisão dos espaços na sociedade, como acontece com o personagem Archibald Snatcher (voz de Ben Kingsley) do filme “Boxtrolls” (2014), da Laika, que em certos momentos adere ao travestismo e cria a Madame Frou Frou, ou como o personagem Bocão (voz de Craig Ferguson) de “Como Treinar Seu Dragão 2” (2014), que insinua sua homossexualidade. Ainda que a representação dos dois primeiros personagens homossexuais assumidos nos filmes de animação para cinema tenha se dado de forma estereotipada, sem problematizar certas questões, como a do estigma, a paternidade gay e a conduta social, temos que reconhecer que estas produções serviram de modelo e incentivo para que outros estúdios também abordassem o tema da homossexualidade, de forma explícita, fazendo com que os jovens e crianças reflitam sobre o mundo à sua volta.

Por ser um tema instigante e longe de conseguir abarcar todas as questões possíveis sobre identidade homossexual em apenas duas produções cinematográficas, na qual os

⁵² Dados do site <http://cinpop.com.br/personagens-gays-comecam-a-aparecer-mais-no-cinema-93432>

personagens são coadjuvantes, este estudo se apresenta como o ponto de partida para, em futuras pesquisas, analisar os possíveis avanços de representação que ocorreram no cinema de animação no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ana R. C. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. **Lua Nova** (online) São Paulo, 80: 71-96, 2010. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ln/n80/04.pdf>> Acesso em: 15 de nov. 2015.
- ARIAS, Diego L. **La fruición fílmica: estética y semiótica de la interpretación cinematográfica**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA JÚNIOR, Alberto. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.
- BENTO, B. Corpos e próteses: dos limites discursivos do dimorfismo. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e Preconceito**. (online), Santa Catarina, 2006. Disponível em: < www.fazendogenero7.ufsc.br/ > Acesso em: 15 de jan. 2016.
- BLACK, Gregory D. **Hollywood censurado**. Madri: Akal, 2012.
- BÍSCARO, Roberto R. A AIDS e sua epidemia de significações nos Estado Unidos. In: **Revista Espaço Acadêmico** (online), Maringá, n.67, dez. 2006. Disponível em: < <http://www.espacoacademico.com.br/067/67biscaro.htm>> Acesso em: 04 de abr. de 2016.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin A **arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2014.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- _____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. **El significado del film: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica**. Barcelona: Paidós, 1995.
- BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAMPOS, Claudinei José Gomes. Método de análise de conteúdo: ferramenta para a análise de dados qualitativos no campo da saúde. **Rev. bras. enferm.** (online), Brasília, v. 57, n. 5, p. 611-614, Oct. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/reben/v57n5/a19v57n5.pdf>> Acesso em: 7 de nov. de 2015.

CARVALHO, Carlos Alberto de. **Jornalismo, homofobia e relações de gênero**. Curitiba: Appris, 2012.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analisar um film**. Barcelona: Paidós, 1991.

CASTAÑEDA, Marina. **A experiência homossexual**. São Paulo: Editora A Girafa, 2007.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **Escuchar a los muertos com los ojos**. Madrid: Katz Editores, 2008.

_____, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CHONG, Andrew. **Animação digital**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

COLLING, Leandro. O que perdemos com os preconceitos? **Revista CULT- Edição Especial**. São Paulo, n. 6. p. 41, 2015.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 36-61, Aug. 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782003000200004>> Acesso em 8 de abr. de 2016.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

COUTINHO, Carlos N. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DENIS, Sébastien. **O cinema de animação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2014.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade (a Meneceu)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FOSSATI, Carolina Lanner. **Cinema de animação: um diálogo ético no mundo encantado das histórias infantis**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

GABLER, Neal. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Osasco, SP: Novo Século, 2013.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GARCIA, Wilton. O corpo contemporâneo: a imagem do metrossexual no Brasil. In: **Mneme – Revista Virtual de Humanidades**, n. 11, v. 5, jul./set. 2004. Disponível em: <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme11/097.pdf>> Acessado em: 6 de fev. 2016.

GARDIES, René (Org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

_____, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GIROUX, Henry A. Os filmes da Disney são bons para seus filhos? In: STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. (Orgs.). **Cultura infantil: a construção corporativa da infância**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Coletivo Sabotagem, 2004. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/ALLEPHJOEL/estigma-erving-goffman>> Acesso em: 22 de fev. de 2016.

GOLDENBERG, Mirian; RAMOS, Marcelo S.. A civilização das formas: o corpo como valor. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. São Paulo: Record, 2007.

GONTIJO, Fabiano. Carioquice ou carioquidade?: ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.). **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. São Paulo: Record, 2007.

GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

GROSSI, Miriam; UZIEL, Anna Paula; Mello, Luiz (Orgs.). **Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. *Conexão-comunicação e cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.8, n. 15, jan/jun/2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____, Stuart. The work of representation. In: HALL, S. **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage/ The Open University, 1997.

_____. Identidade cultural e Diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p.68-75, 1996.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia- estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2011.

LAGNY, Michèle. **Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch, 1997.

LIPOVETSKY, Giles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANN, William J. **Bastidores de Hollywood: a influência exercida por gays e lésbicas no cinema 1910-1969**. São Paulo: Landscape, 2002.

MARIE, Michel. **A nouvelle vague e Godard**. Campinas, SP : Papirus, 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite: film noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MELLO, Luiz. **Novas famílias: conjugalidade homossexual no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MIRANDA, Francielle F. F. Heteronormatividade: uma leitura sobre construção e implicações na publicidade. **Fragmentos de Cultura**. Goiânia, v. 20, n. 1/2, p. 81-94, jan/fev de 2010. Disponível em: < <http://seer.ucg.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/1314/898> > Acesso em: 12 de out. de 2015.

MIRANDA, Olison C.; GARCIA, Paulo César. A teoria queer como representação da cultura de uma minoria. In: **III EBE CULT** (online), 2012. Disponível em <<http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/A-teoria-queer-como-representa%C3%A7ao-da-cultura-de-uma-minoria.pdf>> Acesso em 09/11/2015.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normatização. **Revista Sociologias**. Porto Alegre, ano 11, n.21, p. 150-182, jan/jul de 2009.

MORAES, Dênis. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. In: **Revista Debates** (online), Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/debates/article/viewFile/12420/8298> > Acesso em: 04 de dez. de 2015.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações, 2014.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

MURGUIALDAY, Clara. Roles de gênero. In: **Diccionario acción humanitária y cooperación al desarrollo** (online), 2005-2006 Disponível em: < <http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/115> > Acesso em: 23 de jan. de 2016.

NACACHE, Jacqueline. **O cinema clássico de Hollywood**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

NAZARIO, Luiz. O outro cinema. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 16, p. 94-109, dez. 2007. ISSN 2317-2096. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408/1506> >. Acesso em: 14 jan. 2016.

_____. Cinema gay. **Revista CULT** (online). São Paulo, n. 66, mar de 2003. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/cinema-gay/>> Acesso em: 04 de nov. de 2015.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José d'Assunção (Orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papius, 2013.

PRADO, Marco Aurélio M.; MACHADO, Frederico V.. **Preconceitos contra homossexualidades: a hierarquia da invisibilidade**. São Paulo: Cortez, 2012.

PECHENY, Mario. Identidades discretas. In: RIOS, Luís Felipe et al. **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde**. Rio de Janeiro: ABIA, 2004.

PEREIRA, S.; AYROSA, E. Estigma, consumo e identidade de gênero entre gays. In: IV ENCONTRO DE MARKETING DA ANPAD, 2010, Florianópolis, 23 a 25 de maio. **Anais da ANPAD**, 2010- versão online, p. 1-15, 2010. Disponível em: <http://www.fucape.br/_public/producao_cientifica/2/bill.pdf> Acessado em 04 de jan. de 2016.

PURVES, Barry. **Stop-motion**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

ROMERO, Francisco J. M. **Emoción, cine y memoria: análisis de las producciones de Walt Disney y Pixar Animation Studios**. Sevilha: Fundación ECOEM, 2010.

RUBIN, G. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: ABELOVE, H., BARALE, M., HALPERIN, D. (eds.). **The lesbian and gay studies reader**.

New York: Routledge, 1984. (traduzido para o português por Felipe Bruno sob a orientação de Miriam Grossi) Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1229/rubin_pensando_o_sex0.pdf?sequence=1> Acessado em 02 de abr de 2016.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet: homosexuality in the movies**. New York: Happer Collins, 1987.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANT'ANA, Tiago S. **Pet sounds – as bichinhas na praia dos beach boys: a homossexualidade na telenovela três irmãs**. 2010. Disponível em: <<http://politicadocus.com/index.php/publicacoes/artigos>> Acessado em 23 de jan. de 2016.

SEDGWICK, Eve K. A espistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, n. 28, janeiro-junho de 2007:19-54. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>>. Acesso em: 17 de set. de 2015.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SONTAG, Susan. **Contra la interpretación y otros ensayos**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2005.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**. Fondo de Cultura Económica, 1985.

SPENCER, Colin. **Homossexualidade: uma história**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

VALENTIM, M. L. P. **Métodos qualitativos de pesquisa em ciência da informação**. São Paulo: Polis, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT—LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 2011.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

WELLS, PAUL. **Understanding animation**. New York, Routledge, 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=tkEYAgAAQBAJ&pg=PA68&hl=pt-BR&source=gbv_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false> Acesso em 17 de fev de 2016.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.